ميخائيل باختين

# شعرية دوستويفسكي

ترجمة : الدكتور جميل نصيف التكريتي

مراجعة: الدكتورة حياة شرارة

المعرفة الأدبية



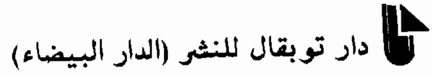
دار توبقال للنشر

# شعرية
# دوستويفسكي

Mikhaïl Bakhtine

**Problemy Poetiki Dostoïevskovo**
1969, Ecrivains soviétiques. Moscou

تصدر هذه الطبعة ضمن اتفاق النشر المشترك بين :


دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)


دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)

ميخائيل باختين

# شعرية دوستويفسكي

ترجمة
الدكتور جميل نصيف التكريتي

مراجعة: الدكتورة حياة شرارة

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلقدير. الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تَمَّ نَشْرُ هَذَا الكِتَاب ضِمْن سِلْسِلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، بغداد - الدار البيضاء، 1986


رقم الإيداع القانوني 1986/331

# المقدمة

هذا الكتاب مكرس لقضايا الابداع الفني عند دوستويفسكي ويتناول أعماله الابداعية من هذه الزاوية فحسب.

إننا ننظر الى دوستويفسكي على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني . لقد أوجد ، في رأينا ، نمطاً جديداً تماماً من التفكير الفني ، هذا النمط الذي اصطلحنا عليه بـ «المتعدد الاصوات» . لقد عثر هذا النمط من التفكير الفني على تجسيده في روايات دوستويفسكي إلا أن أهميته تجاوزت حدود الابداع الروائي لتمس عدداً من المبادىء الاساسية للجمالية الاوربية . هنا يحق لنا القول بان دوستويفسكي خلق ما يمكن اعتباره نموذجاً فنياً جديداً لعالم الرواية ، هذا الذي تعرضت فيه العديد من الملامح الاساسية للشكل الفني القديم الى تغيرات جذرية . إن مهمة الدراسة التي يجدها القارىء بين يديه تكمن في الكشف عن النزعة التجديدية الاساسية عند دوستويفسكي ، وذلك باللجوء الى طرق التحليل الادبي تحليلا نظريا .

وفي خضم هذا العدد الكبير من الدراسات حول أدب دوستويفسكي لم يكن منطقياً أن تبقى الخصائص الاساسية الإبداعية الفنية في الظل ، طبعاً ، (في الفصل الاول من هذه الدراسة يجري عرض أهم الآراء التي

قيلت حول هذه المسألة) ولكن جدتها الجوهرية ووحدتها العضوية في عموم العالم الفني لدوستويفسكي لم يكشف عنها تماما ولم تحظ بالتفسير الكافي حتى الان . لقد اتسمت الدراسات حول دوستويفسكي عموماً بكونها موجهة للنظر في مجموعة المواضيع الايديولوجية في اعماله الابداعية . إن الحدة المؤقتة التي صاحبت طرح مجموعة المواضيع هذه استطاعت ان تحجب خلفها اللمحات البنائية العميقة جدا والراسخة جداً الخاصة برؤياه الفنية . لقد غاب عن بال الجميع في اغلب الحالات تقريباً . أن دوستويفسكي هو فنان بالدرجة الاولى (في الحقيقة ، من نمط خاص) ، وليس فيلسوفاً ولا كاتباً اجتماعياً Publieist .

ان الدراسة المتخصصة للابداع الفني عند دوستويفسكي ستبقى محتفظة باهميتها الفعالة من وجهة نظر البحث الادبي .

إن إضافات وتعديلات جوهرية ادخلت الى الطبعة الثانية لكتابنا هذا الذي صدرت طبعته الاولى عام ١٩٢٩ بعنوان «مشاكل الابداع عند دوستويفسكي» . الا ان هذا الكتاب لا يستطيع ، حتى في طبعته الثانية الاحاطة إحاطة تامة بالمشكلات المطروحة فيه ، خصوصاً ما يتعلق منها بمشكلة معقدة مثل مشكلة الرواية المتعددة الاصوات بعامة .

م. باختين

## الفصل الاول

# رواية دوستويفسكي المتعددة الاصوات
# في ضوء النقد الادبي

عند الاطلاع على الدراسات الواسعة التي خص بها دوستويفسكي يتكون لدى المرء انطباع أن الحديث هنا لا يدور حول المؤلف ـ الفنان وحده ، كاتب الروايات والقصص ، بل حول سلسلة كاملة من الآراء الفلسفية لعدد من المؤلفين ـ المفكرين : راسكولنيكوف ، وميشكين ، وستافروجين ، وإيفان كرامازوف ، والمفتش الكبير وآخرين . ومن وجهة نظر الفكر الذي يطرحه النقد الأدبي ، فان أعمال دوستويفسكي الابداعية توزعت الى سلسلة من البنى الفلسفية المستقلة عن بعضها ، والمتعارضة مع بعضها والتي يستميت أبطاله في الدفاع عنها . إن وجهات النظر الفلسفية للمؤلف نفسه أبعد من أن تبرز من بينها جميعاً لتحجب خلفها كل ما سواها . وبالنسبة لعدد من الباحثين فان صوت دوستويفسكي يمتزج باصوات هذه المجموعة من ابطاله او تلك ، وبالنسبة لعدد آخر منهم يعتبر هذا الصوت تركيبا Synthesis خاصاً من نوعه لجميع هذه الاصوات الايديولوجية ، واخيراً يعتبر بالنسبة لفئة ثالثة من الباحثين محجوباً خلف هذه الاصوات جميعها . مع هؤلاء الأبطال يجادلون ومنهم يتعلمون ، كذلك يحاولون أن يطوروا وجهات نظرهم ليجعلوا منها عقائد متكاملة ، ومن الناحية الايديولوجية ، يتمتع البطل باستقلاليته ونفوذه المعنوي . وينظر اليه بوصفه خالقاً لمفهوم أيديولوجي خاص وكامل القيمة ، لا بوصفه موضعاً Object لرؤيا دوستويفسكي الفنية المتكاملة . وبالنسبة لوعي النقاد ، فان القيمة الدلالية الكاملة لكلمات الابطال تحطم المستوى الحواري للرواية وتحتم الاجابة عن السؤال التالي : ما الذي سيحدث لو لم يكن البطل موضوعاً لكلمة المؤلف نفسه ، بل حامل كامل الحقوق وكامل الاهلية لكلمته الشخصية .

لقد كان ب. م. انجلجاردت محقاً تماماً وهو يلاحظ هذه الخاصية في أدب دوستويفسكي . كتب يقول : «من السهل على المرء أن يلاحظ ، وهو يتأمل النقد الروسي المكرس لأعمال دوستويفسكي أن هذا النقد لا يسمو ـ باستثناء حالات قليلة جداً ـ فوق المستوى الروحي لأبطال دوستويفسكي القريبين الى نفسه : فليس هذا النقد هو الذي يسيطر ويهيمن على المادة

المطروحة امامه ، بل المادة مجتمعة هي التي تهيمن عليه . إن هذا النقد ما يزال يتعلم عند إيفان كرامازوف ، وراسكولنيكوف ، وستافروجين ، والمفتش الكبير ، ويتيه وسط تلك التناقضات التي تاهوا بينها ، شاعراً بالحيرة أمام المشكلات التي لم يتمكنوا من ايجاد حلول لها، وناظراً باحترام وإجلال الى معاناتهم المعقدة والمرهقة»[١] .

والى مثل هذه الملاحظة توصل ايضا يو. مير ـ جريفيه . كتب يقول : «من منا خطر بباله يوما أن يشارك في الاحاديث المتعددة الخاصة بـ «تربية العواطف»؟ أما بالنسبة لراسكولنيكوف فاننا نخوض معه نقاشاً ، الاصح ليس معه حسب ، بل ومع أي من الابطال الثانويين[٢] .

لا يجوز طبعاً أن نعزو هذه الخاصية للاعمال النقدية حول دوستويفسكي الى عقم المنهج العلمي للفكر النقدي ، وأن ننظر الى هذه الخاصية بوصفها خرقاً تاماً لمشيئة الكاتب الفنية . كلا ، إن مثل هذا التناول من جانب الاعمال النقدية ، شأنه شأن استيعاب القراء الحر الذين يتجادلون دائماً مع ابطال دوستويفسكي ، هذا التناول يستجيب فعلاً للبنية الاساسية لجوهر اعمال هذا المؤلف . إن دوستويفسكي شأنه شأن بروميثيوس جوته لا يخلق عبيداً مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس) ، بل أناساً احراراً مؤهلين للوقوف جنباً الى جنب مع مبدعهم ، قادرين على ألا يتفقوا معه ، بل وحتى على أن يثوروا في وجهه .

إن كثرة الاصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها ، وتعددية الاصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة ـ كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الاساسية لروايات دوستويفسكي . ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد ، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستويفسكي ، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم ، هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط ، في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها ، من خلال حادثة ما وبالفعل ، فان الأبطال الرئيسين عند دوستويفسكي داخل وعي الفنان **ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان ، بل إن لهم كلماتهم**

الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة . ولهذا السبب فان الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستنفد هنا ابداً بواسطة الاوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية[٣] ، الا انها لا تعتبر في الوقت نفسه تعبيراً عن الموقف الايديولوجي الخاص بالمؤلف (مثلما هو الحال عند بايرون) . إن وعي البطل يقدم هنا بوصفه وعيا غيرياً ، وعيا آخر ، إلا انه في الوقت نفسه غير محدد ، ولا يجري التستر عليه ، كذلك فانه لا يصبح مجرد موضوع Object بسيط لوعي المؤلف . وبهذا المعنى فالبطل عند دوستويفسكي لا يعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في الرواية التقليدية .

دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الاصوات Polyphone لقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية . ولهذا السبب بالذات فان أعماله الابداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع ، وهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الادبية التي وجدت عبر التاريخ والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الاوربية . ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي . إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات ، وحول العالم تكون هي الاخرى كاملة الاهمية تماماً مثل كلمة المؤلف الاعتيادية . إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته ، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلف . هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الادبي ، إن أصداءها تتردد جنباً الى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانا فريداً من نوعه ، كما تقترن مع الاصوات الكبيرة القيمة ، الخاصة بالابطال الآخرين .

يترتب على هذا أن العلاقات المحورية الحياتية والعملية الخاصة بالوجود المادي والسايكولوجي ، هذه العلاقات تعتبر غير كافية في عالم دوستويفسكي : إن هذه العلاقات تفترض موضوعية وملموسية الابطال في منهج المؤلف ، إنها تربط وتقرن صور الناس المنجزة من خلال وحدة العالم المفهوم والمستوعب مونولوجياً ، ولا تفترض تعدد أشكال الوعي المتساوية

الحقوق بما لها من عوالم . إن البراجماتيكية الاعتيادية والمحورية في روايات دوستويفسكي تلعب دوراً ثانوياً وتحمل وظائف خاصة لا وظائف اعتيادية . إن الضوابط الاخيرة التي تشكل وحدة عالم دوستويفسكي الروائي هي من جنس إخر تماماً . فالحادثة الاساسية التي تكشف عنها الرواية لاتذعن لتفسير اعتيادي وعملي من زاوية محورية .

بالاضافة الى ذلك ، فإن تركيب السرد ، نفسه ـ سواء قدم هذا السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الراو ية، او بواسطة إحدى الشخصيات ـ يجب أن يكون (التركيب) مغايراً تماماً لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية . إن ذلك الموقف الذي ينطلق منه القص او يستند اليه التصوير ، او يصدر عنه الاخبار ، هذه المواقف يجب ان تكون قد تحددت في ضوء الموقف من هذا العالم الجديد ـ عالم الذوات Subjects المتساوية الحقوق ، لا عوالم الموضوعات Objects . والكلمة التي تَقُص ، وتصوِّر ، وتُخبِر ، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها .

وهكذا فان جميع عناصر البنية الروائية عند دوستويفسكي ذات خصوصية كبيرة جدا . إنها تتحدد جميعها بتلك المهمة الفنية الجديدة التي استطاع دوستويفسكي وحده أن يطرحها ويحلها بكل ما تنطوي عليه من عمق وسعة : مهمة بناء عالم متعدد الاصوات ، الى جانب تحطيم الاشكال القائمة للرواية الاوربية المونولوجية (المتجانسة homophone ) في الاصل[٤] .

ومن وجهة نظر الفهم والرؤيا المونولوجية المنطقية للعالم المصور وللقانون المونولوجي الخاصين ببناء الرواية ، يمكن لعالم دوستويفسكي أن يبدو مادة هيولية مشوشة Chaos ، أما بناء رواياته فسيبدو خليطاً لمواد ذات عناصر مختلفة ، ولمبادىء متنافرة ، خاصة بالصياغة . وفي ضوء مهمة دوستويفسكي الفنية الاساسية التي صيغت من جانبنا ، يمكن أن يصبح مفهوماً كل من العضوية العميقة ومنطقية وتكامل نظرية إبداعه الفني .

هذا هو مبحثنا Thesis . وقبل أن نقوم بتطويره في ضوء المادة التي توفرها لنا اعمال دوستويفسكي ، سنتتبع الكيفية التي انعكست بها في

الاعمـال النقديـة ، تلك السمة الاسـاسية التي شخصنـاهـا في أعمـاله الابداعية . ليس في نيتنا أن نسمي هنا اي دراسة كاملة ، مهما كانت ، من الدراسات النقدية التي خص بها دوستويفسكي . ومن بين الدراسات التي ظهرت بشأنه خلال القرن العشرين ، سنتوقف فقط عند عدد قليل منها ، بـالدرجة الاولى تلك التي تمس مشكـلات نـظريـات الابـداع الفني عنـد دوستـويفسكي ، ثم تلك التي تتلاءم ، اكثـر من غيرهـا مع الخصـائص الاساسية لنظريات الابداع المذكورة ، وبالشكل الذي نفهم في ضوئه هذه الخصائص . وهكذا فالاختيار يتم من وجهة نظر بحثنا ، وهو بالتالي ذاتي . الا أن ذاتية الاختيار هذه ـ في هذه الحالة لا مناص منها وهي شرعية : وبالفعل فاننا لا نقدم هنا لمحة تاريخية ولا حتى استعراضاً . والمهم بالنسبة لنا فقط ان نوجه مبحثنا Thesis ، أن نوجه وجهة نظرنا في خضم وجهـات النظر المتحققة في ميدان الدراسات الادبية حول نظريات الابداع الفني عند دوستويفسكي . وفي مجرى عملية هذا التوجيه Orientation سنقوم بتوضيح جوانب معينة من مبحثنا .

كانت الدراسات النقدية حول دوستويفسكي ـ حتى وقت قريب ـ صدى أيديولوجياً مباشراً لاصوات ابطاله ، وذلك من أجـل أن تستوعب موضوعياً الخصائص الفنية لبنيته الروائية الجديدة . بالأضافة الى ذلك فان هذه الدراسات لم تجد ـ في مجرى محاولتها إدراك هذا العالم المونولوجي إدراكاً نظرياً ـ طريقاً آخر سوى ان تستـوعب إبداع هـذه الارادة الفنية الجديدة من خلال وجهة نظر إرادة قديمة وتقليدية . لقد حاول فريق آخر من الدارسين ـ الذين سيطر عليهم الجانب المضموني نفسه الخاص بوجهات النظر الايديولوجية لعدد من الابطال ـ أن يضم هؤلاء الآخيرين في منظومة مونولوجية موحدة ، متجاهلين بذلك التعددية الجوهرية لأشكال الوعي غير المندمجة ببعضها ، هذه التعددية التي اخذها بعين الاعتبار المنهج الابداعي للفنان . أما فريق آخر ممن لم ينقادوا للسحر الايديولوجي المباشر ، فقد حولوا أشكال الوعي الكاملة القيمة لدى الابطال الى حالات عقلية Psychics محددة ومستوعبة موضوعياً ، ثم استوعبوا عالم دوستويفسكي بـوصفه

العالم التقليدي للرواية الاوربية الاجتماعية ـ السايكولوجيـة . فبدلاً من حوادث التأثير المتبادل بين أشكال الوعي الكاملة القيمة حصلنا في الحالة الاولى على مونولوج فلسفي ، وفي الثانيـة على عـالم موضـوعي فهم فهماً مونولوجياً ، يخص وعي المؤلف وحده بصورة استثنائية .

إن كلا من تجاذب التفلسف المجرد مع الابطال ، وتحليلهم تحليلاً نفسياً مرضياً Psychopatholgical أو سايكولوجياً موضوعياً فاتراً ، لعاجزان على حد سواء عن التغلغل الى الجوهر المعماري Architectonics والفني الخاص باعمال دوستويفسكي . وبينما تكون تجريدية البعض غير مؤهلة للتعامل مع الرؤية الموضـوعية والواقعيـة بحق ، الخاصـة بعالم حـالات الوعي عند الآخرين ، تكون واقعية البعض الآخر تافهة وسطحية . إذن يصبح مفهوماً في هذه الحالة أن المسائل الفنية بصورة خاصة يجري تجنبها تماماً ، أو في أحسن الحالات تمس فقط مساً عرضياً وسطحياًسواء من قبل هذا الفريق او ذاك .

إن طريق إسباغ الطابع المـونولوجي الفلسفي هـو الطريق الرئيس للدراسات النقدية حول دوستويفسكي . في هذا الطريق سـار روزانوف ، وفـولينسكي ، وميريجـوفسكي ، وشيستوف وآخـرون . لقد كـان هؤلاء الباحثون مضطرين ـ وهم يحاولون حشر التعددية التي كشف عنها الفنان والخاصة باشكال الوعي داخل أطر مونولوجية لوجهـة نظر واحـدة ـ الى اللجوء إما الى الانتينوميك Antinomic واما الى الديالكتيك . ومن أشكال وعي كاملة وملموسة للابطال (وللمؤلف نفسه) اخرجنا مباحث Thesis أيديولوجية إما قابلة للاصطفاف في الخط الديالكتيكي الديناميكي . واما متعارضة مع بعضها أشبه بـ «نقيضات Antinomt» مطلقة مستعصية على الحل وبدلاً من تأثير متبادل لعدد من أشكال الوعي غير المندمجة مع بعضها ، وجدنا أمامنا علاقات متبادلة لأفكار، وآراء ومفاهيم تضغط على وعي واحد .

ان كـلاً من الديـالكتيـك والانتينـوميـك مـوجـود فعـلاً في عـالم دوستويفسكي . وافكار ابطاله تكون ، فعلاً ، احياناً إما ديالكتيكية وإمـا آنتينوميكية . غير إن كل الصـلات المنطقيـة تبقى في حدود أشكـال وعي

معنية ، فلا تتحكم بعلاقات حوادث متبادلة . إن عالم دوستويفسكي عالم شخصيات الى حد بعيد . إنه يقـوم بتناول وتصـوير أي فكـرة بوصفهـا تجسيداً لموقف شخصية ما . ولهذا السبب ، فحتى في حدود اشكال الوعي المعينة ، يكون الخط الديالكتيكي او الانتينومي مجرد لحظة مجردة تتشابك بقوة مع اللحظات الاخرى للوعي الملموس والمتكامل . ومن خلال هذا الوعي الملموس والمجَسد في صوت حي لانسان متكامل ، يرتبط الخط المنطقي بوحدة الحادثة التي يجري تصويرها . والفكرة التي تنجذب الى الحادثة ، تصبح نفسها حادثية وتكتسب ذلك الطابع الخـاص لـ «الفكرة ـ الاحسـاس» و «الفكرة ـ القوة» في العالم الابداعي لدوستويفسكي . والفكرة المسحوبة من التأثير المتبادل الحادثي الخاص بأشكال الوعي ، والمحشورة في السيـاق المونولوجي ـ رغم أنه الاكثر ديالكتيكية ـ ، هذه الفكرة تفقد حتماً تفردها الخاص وتستحيل الى ادعـاء فلسفي رديء . ولهذا السبب ، فـان جميع الدراسات الكبيرة المكرسة لدوستـويفسكي التي سارت في طريق إسبـا غ الطابع المونولوجي الفلسفي على اعماله الابداعية ، هذه الدراسات لا تقدم الا القليل من أجل فهم الخاصية البنيوية المصاغة من قبلنا ، الخاصة بعالمه الفني . حقاً إن هذه الخاصية هي التي ولدت كل هذه البحوث . إلا انها ـ اعني الخاصية ـ لم تحصل في هذه الدراسات الا على اقل القليل بخصوص إدراك كنهها .

إن هذا الادراك يبدأ هناك حيث تجري محاولات للقيام بتناول لاعمال دوستويفسكي يتسم بقدر اكبر من الموضوعية زد على ذلك هذا التناول لا يقتصر فقط على الافكار بذاتها ، بل ويتعدى ذلك الى الاعمال الادبية بوصفها كلاًّ فنياً .

جرى تلمس الخاصية البنيوية الاساسية للعالم الفني لدوستويفسكي وذلك لاول مرة من قبل فيا جيسلاف ايفانوف[٥] ـ الحقيقة إنه تلمسها ليس الا . إنه يحدد واقعية دوستويفسكي بوصفها واقعية تستند لا الى إدراك (ما هو موضوعي) . بل الى «التغلغل» . إن تاكيد الـ «أنا» الغيرية لا بوصفها موضوعا Object ، بل بوصفها ذاتا فاعلة Subject اخرى ـ هذا هو اساس

عقيدة دوستويفسكي . إن تأكيد الـ «أنا» الغيرية ـ «أنا هنا» ـ هو ما يشكل تلك المهمة التي يتعين ـ حسب رأي إيفانوف ـ على ابطال دوستويفسكي جلها من اجل ان يذللوا أنانتهم Solipsim الأخلاقية ، وعيهم «المثالي» المنفصل وتحويل الانسان الاخر من شبح الى واقع حقيقي . وتكمن في أساس الكارثة التراجيدية عند دوستويفسكي دائماً نزعة انفصالية للأنانة الخاصة بوعي البطل ، ونزعة انطوائية داخل عالمه الشخصي[٦] .

وهكذا فإن تأكيد الوعي الغيري بوصفه ذاتا فاعلة Subject كاملة الحقوق ، وليس موضوعاً Object هو الذي يعتبر مسلّمة دينية اخلاقية تحدد مضمون الرواية (كارثة الوعي المنفصل) . هذا هو أساس عقيدة المؤلف الذي يفهم في ضوئه عالم أبطاله . إن إيفانوف يشير بالتالي فقط الى إنعكاس هذا المبدأ من خلال الموضوع داخل مضمون الرواية ، زد على أن هذا الانعكاس هو إنعكاس سلبي بالدرجة الاولى . حقاً إن الابطال يتعرضون الى هزيمة ، ذلك أنهم لا يستطيعون أن يؤكدوا الى النهاية ـ «أنا هنا» ـ الاخرى . إن اقرار «وعدم اقرار» الـ «أنا» الغيرية من جانب البطل هو ما يشكل ثيمة Theme أعمال دوستويفسكي .

الا ان هذه الثيمة ممكنة تماماً حتى في رواية ذات نمط مونولوجي صرف ، وإنهاء بالفعل ، تعالج فيها مراراً . إن إقرار الوعي الغيري ، بوصفه مسلمة دينية أخلاقية من مسلمات المؤلف ، ثيمة غنية بمضمونها خاصة بالعمل الادبي هذا الاقرار ما يزال لا يكفي لايجاد شكل جديد ونمط جديد في بناء الرواية .

لم يبين فيا جيسلاف إيفانوف بأية صورة يصبح هذا المبدأ الخاص بعقيدة دوستويفسكي مبدأ للرؤيا الفنية الخاصة بعالم الرواية وبنائها الفني . حقا إن هذا البناء يكون جوهرياً بالنسبة للباحث الادبي وذلك فقط في هذا الشكل ، في شكل بناء أدبي ملموس ، وليس بوصفه مبدءاً دينياً اخلاقياً لعقيدة مجردة . وفي شكل كهذا حسب يمكن ان يتم الكشف موضوعياً من خلال مادة تجريبية تخص الاعمال الادبية الملموسة .

ولكن فيا جيسلاف إيفانوف لم يفعل ذلك . ففي الفصل المكرس لـ

«مبدأ الشكل» يجري استيعابه لرواية دوستويفسكي ، رغم مجموعة كاملة من الاستنتاجات القيمة التي ينطوي عليها هذا الاستيعاب ، في نطاق النموذج المونولوجي . لقد بقي الانعطاف الفني الحاسم الذي أنجزه دوستويفسكي في جوهره غامضاً . ان التعريف الاساسي الذي قدمه إيفانوف بخصوص رواية دوستويفسكي بوصفها «الرواية ـ التراجيديا» غير دقيق في تصورنا[٧] . إنه تعريف متميز بوصفه محاولة لضم شكل فني جديد الى إحدى الخيارات الفنية المألوفة . وبالنتيجة فان رواية دوستويفسكي تبدو وكأنها شيء ما هجين من نوعه .

وهكذا ضم فيا جيسلاف إيفانوف ، وهو يعثر على تعريف دقيق وصائب للمبدأ الاساسي عند دوستويفسكي ـ هذا المبدأ المتمثل باقرار الـ «إنا» الغيرية ، لا بوصفها موضوعاً ، وانما بوصفها ذاتا فاعلة اخرى ، ـ ضم هذا المبدأ الى عقيدة المؤلف التي «تجري صياغتها مونولوجيا واستوعبه بوصفه فقط ثيمة غنية المضمون لما يجري تصويره من وجهة نظر وعي المؤلف بالعالم وعيا مونولوجيا[٨] . عدا ذلك ،فقد ربط فكرته بسلسلة من التاكيدات الميتافيزيقية والاخلاقية التي لا تذعن لأي اختيار موضوعي في ضوء المادة نفسها التي تضمها أعمال دوستويفسكي[٩] . فالمهمة الفنية لبناء رواية متعددة الاصوات ، هذه المهمة التي حلها دوستويفسكي لاول مرة ، بقيت غامضة .

إن س. أسكولدوف هو الآخر يقوم ، على غرار إيفانوف ، بتحديد الخاصية الاساسية عند دوستويفسكي[١٠] . إلا انه يبقى هو ايضا حبيس حدود عقيدة دوستويفسكي الاخلاقية ـ الدينية المعبر عنها مونولوجياً ، وضمن حدود مضمون أعماله المستوعب مونولوجيا .

يقول اسكولدوف : «إن المبحث الاخلاقي الاول عند دوستويفسكي يعد شيئا ما ، يبدو للوهلة الاولى ، اكثر شكلية ، ومع ذلك فهو ـ من زاوية معينة ـ مهم جداً . «كن شخصية» Personality هكذا يقول لنا دوستويفسكي بكل ما يملك من حماسة وحرارة»[١١] . والشخصية Personality حسب

أسكولدوف غير الطبع المتميز Character ، وغير النمط Type ، وغـير المزاج Temperament التي تكون مادة للتصوير في الادب . إن الشخصيـة تتميز بحريتها الداخلية الاستثنائية وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجي .

هذا هو بالتالي ، مبدأ العالم الاخلاقي لعالم المؤلف . ومن هذه العقيدة ينتقل أسكولدوف مباشرة الى مضمون روايات دوستويفسكي ويكشف عن الطريقة والحالة التي يصبح بها ابطال دوستويفسكي في الحياة شخصيات Personalities ويكشفـون عن ذواتهم كما هم عليـه . وهكذا فـالشخصيـة ستنتهي حتماً الى التصادم مـع الوسط الخـارجي ، وبالدرجـة الاولى الى التصـادم الخارجي مـع كل مـا يحظى بـاتفـاق الجميـع . وهكـذا تلعب «المشادة» ـ هذا الكشف الاول والاكثر وضوحاً عن حماسة الشخصية ـ دوراً هائلاً في اعمال دوستويفسكي[١٢] . تعد الجريمة في رأي أسكولدوف ، الكشف الاكثر عمقاً عن حماسة الشخصية في الحياة . يقول اسكولدوف : «الجريمة في روايات دوستويفسكي هي بمثابة الاخـراج الحياتي للمشكلة الاخلاقية من وجهة نظر دينية . اما العقاب فيعد الشكل الذي يجسد حلها . ولهـذا السبب فـإن كليهمـا يمثـلان ايضـا الثيمـة الاسـاسيـة لأعمـال دوستويفسكي الابداعية[١٣] .

وهكـذا فالقضيـة تـدور ، طوال الوقت ، حـول طرائق الكشف عن الشخصية داخل الحياة نفسها ، لاحول طرائق رؤياها الفنية وتصويرها في ظروف الرواية ـ هذا التركيب الفني المحدد . بالاضافة الى ذلك فالعلاقة المتبادلة نفسها بين عقيدة المؤلف وعالم الابطال تصور بـطريقة مغلوطة . هناك ممر مباشر يقودنا من حماسة الشخصية داخل عقيدة المؤلف باتجاه الحمـاسة الحيـاتية لابـطاله ، ومن هنا نعـود مرة اخـرى الى الاستنتاج المونولوجي للمؤلف ـ هذا هو الطريق التقليدي للروايـة المونـولوجية ذات النمط الرومانتيكي . ولكن طريق دوستويفسكي مغاير لذلك تماما .

يقـول اسكولدوف : «يعلق دوستـويفسكي بكل مـا يملك من ميول واحكام فنية ، عن حالة واحدة مهمة الى حد بعيد : الشرير ، والقديس . والآثم الاعتيـادي ، هؤلاء الذين بـالغوا في استنفـاد الأساس الاخـلاقي

لشخصياتهم ، يشتركون ـ مع ذلك ـ فيما بينهم بقيمة ما متساوية بالضبط في نوعية الشخصية التي تقف في وجه التيارات التي اختلطت في «وسط» غير سليم»[١٤] .

إن مثل هذا الاعلان مألوف جداً بالنسبة للرواية الرومانتيكية التي عرفت الوعي والايديولوجيا على أنهما تعبير وحسب عن حماسة المؤلف ، أما البطل فتنظر اليه على أنه منفذ لحماسة المؤلف او مجرد موضوع Objcect لاستنتاجات المؤلف . ان الرومانتيكيين بالذات هم الذين يعطون لميولهم وأحكامهم الفنية تعبيراً مباشراً من خلال نفس الواقع الذي يصورونه ، مسبغين الموضوعية والملموسية على كل ما لا يستطيعون أن يتركوا عليه بصمات أصواتهم الخاصة .

إن خصوصية دوستويفسكي لا تكمن في كونه أعلن مونولوجياً عن قيمة الشخصية (فقد فعل ذلك روائيون آخرون) بل في كونه استطاع أن يراها فنياً وموضوعياً وأن يعرضها ايضا بوصفها شخصية اخرى شخصية غيرية (تخص الغير) ، دون أن يسبغ عليها جواً من الغنائية ، ودون أن يمزج صوته معها ، كذلك دون ان ينحدر بها الى مستوى الواقع النفساني المحدد . إن التثمين العالي للشخصية الغيرية (اذا ما قبلنا هذا الاصطلاح من أسكولدوف) والشخصيات العديدة غير الممتزجة مع بعضها الذين تجمعهم وحدة حادثة روحية ما ، هو ما يجري تحقيقه بصورة تامة لاول مرة في روايات دوستويفسكي .

لقد تم التوصل الى الاستقلالية الداخلية المدهشة لابطال دوستويفسكي .

هذه الاستقلالية التي لاحظها أسكولدوف ، بوسائل فنية محددة . ولقد تمثل ذلك ، بالدرجة الاولى ، في حريتهم واستقلاليتهم نفسها داخل بنية الرواية ، تجاه المؤلف ، او بكلمة أدق تجاه تحديدات المؤلف الاعتيادية والاظهارية والانجازية . إن هذا لا يعني طبعاً ، ان البطل يسقط من خطة المؤلف . كلا ، إن هذه الاستقلالية والحرية للبطل تدخلان تماماً في خطة المؤلف . إن هذه الخطة تبدو وكأنها تهيء البطل مقدماً للحرية النسبية

طبعاً وتدخله ، بالشكل الذي هو عليه ، ضمن الخطة الصارمة المحسوبة للعمل بعامة .

ان الحرية النسبية للبطل لا تخرق الدقة الصارمة للبناء ، مثلما لا يخرق الدقة الصارمة للمعادلة الرياضية احتواؤها على مقادير صمـاء ولا نهائية . إن هذا الطرح الجديد للبطل لا يتحقق عن طريق اختيـار الثيمة المأخوذة بشكل مجرد (رغم أنه لا يخلو ، طبعاً ، من اهمية) ، بل بواسطة جماع الاساليب الفنية الخاصة لبناء الرواية ، هذه الاساليب التي أدخلها دوستويفسكي لأول مرة .

وهكذا يسبغ أسكولدوف الطابع المونولوجي على العالم الفني عنـد دوستـويفسكي ، ويحول الفكـرة الاسـاسيـة لهـذا العـالم الى مـوعـظة مونولوجية ، وبهذا يهبط بالابطال الى مجرد وسائل ايضاح لهذه الموعظة . لقد فهم أسكولدوف بحق أن الشيء الاساسي عند دوستـويفسكي هو تلك الرؤيا الجديدة تماماً فضلا عن تصوير الانسان الباطني وبالتالي الحادثة التي تربط بين الناس الباطنيين ، إلا أنه نسب شرحه وتوضيحـه هذا الى مجال عقيدة المؤلف والى مجال سايكولوجيا الابطال .

وتكتفي مقـالة اخـرى كتبهـا أسكـولدوف بعـد ذلك بعنـوان : «سايكولوجيا الطباع المتميزة Characters عند دوستويفسكي»[١٥]تكتفي هي الاخرى بتحليل الخصائص المميزة لابطاله ، فلا تكشف عن رؤياهم الفنية وتصـويرهم . كمـا أن التمييز بـين الشخصية وكـل من الطبع المتميـز ، والنمط ، والمزاج تم كالسابق على اساس سايكولوجي . ومع ذلك فقد أفلح أسكولدوف بالاقتراب هنا اكثر من المادة الملموسة للروايات ، ولهذا السبب فقد كانت المقالة مليئة بالملاحظات القيمة لعدد من الخصائص الفنية عند دوستويفسكي . إلا أن مفهوم أسكولدوف لم يذهب الى مـا هو أبعـد من الملاحظات المتفرقة .

من الضروري القول إن صيغة فيا جيسلاف إيفانوف تأكيد الـ «أنا» الغيريـة لا على اعتبارها موضوعاً Object ، بـل على اعتبـارها ذاتـاً Subject اخرى ـ «أنا هنا» ـ رغم كل ما تنطوي عليه من فلسفة مجردة ، فهي اكثر

ملائمة من صيغة اسكولدوف «كن شخصية» . إن صيغة إيفانوف تضع مركز ثقلها على الشخصية الغيرية ، وبالاضافة الى ذلك فهي اكثر ملائمة لتناول دوستويفسكي ، الحواري الاستبطاني وهو يصور وعي البطل ، هذا بينما تكون صيغة اسكولدوف اكثر مونولوجية وهي تركز كل ثقلها على تحقيق الشخصية الخاصة «الشخصية» الامر الذي كان من شأنه ان يقود على مستوى الابداع الفني ـ على افتراض ان تكون مسلمة دوستويفسكي بهذه الصورة ـ الى نمط رومانتيكي ذاتي لبناء الرواية .

ومن الجانب الاخر ـ جانب البناء الفني نفسه لرواية دوستويفسكي ـ يتوصل ليونيد جروسمان الى خاصية دوستويفسكي تلك نفسها . ومن وجهة نظر جروسمان يعتبر دوستويفسكي خالق صنف جديد وفريد للرواية . إنه يقول : «يخيل الينا أنه نظراً لسعة نشاط دوستويفسكي الابداعي ولكل التطلعات المتنوعة لروحه ، نظراً لكل ذلك يتحتم علينا ان نعترف أن القيمة الأساسية لدوستويفسكي لا تكمن في الفلسفة ، او السايكولوجية ، أو التصوف بقدر ما نجدها في خلق صفحة جديدة وعبقرية حقاً في تاريخ الرواية الأوربية»[١٦] .

يجب ان نعترف بان ل. جروسمان هو مؤسس الدراسة الموضوعية والمنطقية لنظريات الابداع الفني عند دوستويفسكي في ميدان علم الأدب عندنا .

يرى ل. جروسمان خاصية نظريات الابداع الفني عند دوستويفسكي بالضبط في خرق الوحدة العضوية للمادة التي يتطلبها قانون اعتيادي ، كذلك في توحيد اكثر العناصر اختلافاً عن بعضها وعدم انسجام فيما بينها ، في وحدة البنية الروائية ، بكلمة : في خرق النسيج الموحد والتكامل للعمل الأدبي . كتب جروسمان يقول : «هذا هو المبدأ الأساسي لتكوينه الروائي : إخضاع عناصر القص غير المنسجمة مع بعضها الى حد التعارض التام ، اخضاعها لوحدة الخطة الفلسفية وللحركة العاصفة للحوادث . أن يجمع في كيان فني واحد المواعظ الفلسفية مع المغامرات الجنائية ، وأن يحشر الدراما

الدينية في حكاية قصة مبتذلة ، وأن يقود خلال كل تعـرجات وانعـطافات القصة المغامرة الى الكشف عن الأسرار Mystry الجديدة ـ هذه هي المهمات الفنية التي اعترضت طريق دوستويفسكي والتي تحدته من أجل القيام بعمل ابداعي معقد . وعلى الرغم من التقاليد الخالدة لعلم الجمال (الاستيتيك) الذي يؤكد على المطابقة بين المـادة ومعالجتهـا ، والذي يفترض الوحـدة والتجانس ـ على اقل تقدير ـ وصلة القربى بين العناصر البنيوية لهذا الكيان الفني ، على الرغم من كل ذلك يقوم دوستويفسكي بصهر ودمج العنـاصر المتعارضة . إنه يتحدى ، بقوة ، القانون الأساسي لنظرية الفن . وتنحصر مهمته في تذليل أعظم عقبة تعترض طريق الفنان : خلق كيان فني مـوحد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها بعمق . ولهذا السبب نجد سفر أيوب ، وإلهام القـديس يوحنـا ، والأناجيـل ، وكلمة سيمـون اللاهوتية الجديد ، وكل ما يغذي رواياته ويسبغ النغمة الخاصة على هذا الجزء أو ذاك من أعماله ، نجدها تندمج بصورة فريدة هنا مع الجريدة ، والنكتة ، والمحاكاة الساخرة Parody ، والمشاهدة السوقية المبتذلة والمبالغة الفنية أو حتى الأهجية . إنه يرمي بجرأة في بودقاته كل العناصر الجديدة والجديدة ، عارفاً وواثقـاً من أن المنابـع الخام للواقـع الفج ، ومفـاجآت القصص السوقية والصفحـات الملهمة للكتب المقـدسة ، كـل ذلك سينصهر في حمـأة عمله الابداعي ويندمج في مركب جديد يحمل الطابع العميق لنغمته وأسلوبه الشخصيين»[١٧]

إنه تشخيص وصفي عظيم للخصائص التكوينية والصنفية لروايات دوستويفسكي . إن المرء ليجد صعوبة بالغة وهو يحاول ان يضيف شيئا ما اليه . إلا أن التوضيح الذي يقدمه ل. جروسمان غير كاف في اعتقادنا .

وبالفعل فلا تكاد تكفي لا الحركة العاصفة للحوادث ـ مهما كـانت جبارة ـ ، ولا وحدة الخطة الفلسفية ـ مهما كانت عميقة ـ لا يكاد كل ذلك يكفي لحل المهمة التكوينية Composite المعقدة والمتناقضة التي صاغها ل. جروسمان بهذه الدقة والوضوح . اما بخصوص الحركة العاصفة فبامكان اكثر الافلام الروائية المعاصرة تفاهة أن تنافس فيها دوستويفسكي . اما

وحدة الخطة الفلسفية بذاتها ، وكما هي عليـه ، فلا تستـطيع ان تكـون الاساس الاخير للوحدة الفنية .

نعتقد أن تاكيد جروسمان أن كل تلك المـادة غير المتجـانسة عنـد دوستويفسكي تحمل «الطابع العميق لنغمته وأسلوبه الشخصيين» هو الاخر غـير صـائب . فلو أن «الأمـر كـان كـذلك ، فبـأي شيء تميـزت روايـة دوستـويفسكي من الرواية الاعتيـادية النمـط ومن تلك «الملحمة Epopee الفلوبيرية الأسلوب ، التي تبدو وكأنها قدت من قطعة واحدة ، والمصقولة والمتراصة» ؟ إن رواية مثل «بوفار وبيكيوش» ، على سبيل المثال ، تجمع بين مادة شديدة التنوع ، الا أن هذا التنوع وعدم التجانس داخل بناء الرواية لا يبرز ، ولا يستطيع أن يبرز بحدة ، ذلك أنه يخضع لوحدة الاسلوب والنغمة الشخصيين وحدة العالم الواحد والوعي الواحد هذه الوحدة التي تتخلل العمـل كله . أما وحـدة رواية دوستـويفسكي فهي تسمو عـلى الأسلوب الشخصي ، وتسمو على النغمة الشخصية بالشكل الذي تُفهم به الرواية قبل دوستويفسكي .

ومن وجهة نظر الفهم المونولوجي لوحدة الاسلوب (وحتى الآن لا يوجد سوى هذا الفهم تعد رواية دوستويفسكي متعددة الأساليب ، أو مفتقرة الى الأسلوب ، ومن وجهة نظر الفهم للنغمة تعد رواية دوستويفسكي متعددة النبرات ومتناقضة بغنى . إن النبرات المتناقضة تتداخل في كـل لفظة في أعماله الأبداعية ، ولو أن المادة المتعددة الأجناس عند دوستويفسكي كانت منتشرة في العالم الموحد المرتبط بالوعي المونولوجي الموحّد عند المؤلف ، لما كانت قد حُلت مهمة توحيد ما هو غير مترابط ، ولكان دوستويفسكي فناناً رديئاً وبلا أسلوب . إن مثل هذا العالم المونولوجي «ينقسم قدريا الى أجزائه المكونة Component Parts الغريبة على بعضـها البعض وغير المتشابهـة فيما بينهـا ، وهكذا تنبسـط أمـامنـا صفحة جـامدة وعـاجزة ، مـن التـوراة جنبا الى جنب مع ملاحظة مستمدة من يوميات ما يجري من أحداث ، او اغنية شعبية مما يؤديه الخدم جنبا الى جنب مع نشيد الفرح لشيللر»[١٨] .

وبالفعل ، فان العناصر غير المترابطة لمادة دوستويفسكي توزعت على

عدد من العوالم ، وعدد من أشكال الوعي الكاملة الحقوق . إن هذه العناصر لم تقدم من خلال ذهنية واحدة ، بل من خلال عدد من الذهنيات الكاملة القيمة . وليست المادة هي التي تندمج مباشرة ، بل هذه العوالم ، هذه الأشكال المتعددة من الوعي بما فيها من ذهنيات هي التي تندمج في وحدة سامية ، على حد تعبير البعض ، من الدرجة الثانية ، في وحدة الرواية المتعددة الأصوات . إن عالم الاغنية الشعبية (جاستوشكا) يندمج بعالم ديثيرامبوس شيللر ، وذهنية سميردیكوف تندمج بذهنية ديمتري وايفان . وبفضل هذا التنوع تستطيع المادة أن تطور الى الاخير خصوصيتها وسماتها النوعية دون أن تخرق وحدة ما هو متكامل ، ولا تسبغ عليها طابعاً آلياً . يبدو وكأن المنظومات المختلفة تتحد هنا في نهاية المطاف ضمن وحدة معقدة للكون مثلما يفهمه أنشتاين (ان مقارنة عالم دوستويفسكي بعالم أنشتاين تهدف ، طبعا ، الى مجرد عقد مقارنة ذات طابع فني ولا علاقة لها بالتماثل العلمي) .

يقترب ل. جروسمان ، في عمل آخر من أعماله ، اكثر فأكثر وذلك بالضبط من تعددية الاصوات في رواية دوستويفسكي . ففي كتاب « طريق دوستويفسكي» يؤكد الأهمية الاستثنائية للحوار في إبداعه . يقول جروسمان : «إن شكل المناقشة أو الجدل ، حيث تستطيع أن تتناوب على السيادة وجهات نظر مختلفة وان تعكس مختلف الظلال الخاصة بالمواعظ المتعارضة ، هذا الشكل يقترب بصورة خاصة من تجسيد هذه الفلسفة التي تكونت الى الابد والتي لن تفقد حرارتها ابداً . وامام دوستويفسكي هذا الفنان المتأمل للصور ، وفي لحظات تأملاته العميقة لمعنى الظواهر وسر العالم يجب ان يكون قد مثل هذا الشكل من اشكال التفلسف الذي يصبح فيه كل رأي وكأنه كائن حي يجسده لسان بشري متهيج»[١٩] .

يميل ل. جروسمان الى توضيح هذا الاتجاه الحواري Dialogism باتصافه بالتناقض في عقيدة دوستويفسكي ، هذا التناقض الذي لا يسود الى النهاية . ففي وقت مبكر تصطدم داخل وعيه قوتان جبارتان تخوضان صراعا حاداً من أجل السيادة داخل عقيدته[٢٠] .

بامكان المرء الا يتفق مع هذا التوضيح الذي يتجاوز ، في الحقيقة ، حدود المادة الماثلة موضوعيا ، إلا أن نفس حقيقة تعددية (ازدواجية بالنسبة للحالة التي بين أيدينا) اشكال الوعي غير المندمجة ببعضها ، جرى الكشف عنها بدقة . كذلك جرى تلمس صائب حتى للاستيعاب الشخصي للفكرة عند دوستويفسكي . إن كل رأي عنده يصبح بالفعل كياناً حياً غير معزول عن الصوت الانساني الذي يجري تجسيده . وإذ يدرج هذا الراي في السياق المونولوجي المجرد يتوقف عن كونه ما هو عليه اصلا .

ولو أن جروسمان ربط المبدأ التكويني عند دوستويفسكي ـ القائم على توحيد المواد غير المتجانسة وغير المترابطة ـ بتعددية المراكز (أشكال الوعي) غير الموجهة الى قاسم مشترك ايديولوجي اعظم واحد ، لاستطاع أن يصل بالضبط الى المنبع الفني لروايات دوستويفسكي ، أي الى تعددية الاصوات . Polyphone

يتميز فهم جروسمان للحوار عند دوستويفسكي بوصفه شكلا دراماتيكيا ، وفهمه لأي شكل من أشكال النزعة الحوارية على أنه تعبير عن الدراماتيكية بالضبط . إن أدب العصر الحديث لا يعرف سوى الحوار الدراماتيكي ، والى حد ما الحوار الفلسفي الذي أضعف بحيث اصبح شكلا بسيطاً للسرد ، الى أسلوب تعليمي . زد على ذلك ان الحوار الدراماتيكي في الدراما ، والحوار المشبع بالدراماتيكية في الاشكال القصصية محاط دائما باطار مونولوجي متين ومتماسك . ففي الدراما لا يجد هذا الاطار المونولوجي ، طبعا ، تعبيره اللفظي المباشر ، إلا أنه في الدراما بالذات يكون هذا الاطار صلداً . إن الردود في الحوار الدراماتيكي لا تحطم العالم الذي يجري تصويره ، ولا تجعله متعدد البرامج . على العكس ، فمن أجل ان تكون هذه الردود دراماتيكية بحق ، تحتاج الى اكثر الاشكال صلابة لوحدة هذا العالم . ففي الدراما يتعين ان يعمل الحوار من قطعة واحدة . إن أي إضعاف لهذه الصلابة تؤدي حتماً الى اضعاف القيمة الدراماتيكية . الابطال يلتقون حوارياً في الذهنية الواحدة لكل من المؤلف والمخرج والمشاهد ويظهرون على خلفية محددة لعالم موحد التركيب[٢١] . إن مفهوم الحدث

الدراماتيكي الكفيل بحل كل اشكال التعارض الحواري هو مفهوم مونولوجي صرف . إن من شأن تعدد حقيقي في المناهج ان يحطم الدراما ، ذلك أن الحدث الدرامي الذي يستند الى وحدة العالم ، يكون في هذه الحالة عاجزاً عن الربط بينها وحلها . في الدراما يتعذر الجمع بين الذهنيات المتكاملة في وحدة تسمو على الذهنيات ، ذلك ان البناء الدرامي لا يقدم سنداً لمثل هذه الوحدة . ولهذا السبب فان الحوار الدراماتيكي حقا يستطيع ان يلعب ، في رواية دوستويفسكي المتعددة الاصوات ، دوراً ثانوياً حسب[٢٢] .

لقد جاء جروسمان بتاكيده الجوهري الذي يقول فيه إن روايات دوستويفسكي الاخيرة هي بمثابة مسرحيات اسرار[٢٣] Mysteries . ومسرحية الاسرار متعددة المناهج فعلا ، ومتعددة الاصوات الى حد ما . إلا ان تعددية المناهج وتعددية الاصوات في مسرحية الاسرار شكلية بحت ، وإن البناء نفسه في مسرحية الاسرار لايسمح لتعددية اشكال الوعي مع ما لها من عوالم ، بأن تكشف عن غنى مضامينها . هنا نجد منذ البداية كل شيء وقد تقرر حله ، كل شيء منغلقاً على ذاته ومنجزاً ، رغم أنه يحل ، في الحقيقة على اكثر من مستوى واحد[٢٤] .

في رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات ، لا تدور القضية حول الشكل الحواري الاعتيادي الخاص بتطوير المادة ضمن الأطر الخاصة بفهمها المونولوجي المستند الى خلفية صلبة لعالم اشياء واحد . كلا ، فالقضية تدور حول النزعة الحوارية الاخيرة ، أي حول النزعة الحوارية لما هو اخير ومتكامل . وبهذا المعنى فان المتكامل الدراماتيكي ، كما سبق أن قلنا ، ذو طابع مونولوجي ، أما رواية دوستويفسكي فذات طابع حواري . إنها تبنى لا بوصفها وعياً واحداً وتاماً يتقبل موضوعياً اشكالا اخرى من الوعي . بل بوصفها تأثيراً متبادلاً تاماً لعدد من اشكال الوعي التي لم يصبح منها شكل واحد موضوعاً Object للآخر حتى النهاية . إن هذا التأثير المتبادل لا يقدم للمتأمل ركيزة (محورية ، غنائية او ادراكية) ، وبالتالي فهو يجعل من المتأمل مشاركاً . والرواية ليست فقط لا تقدم ركيزة مكينة للطرف الثالث خارج اطار الفرجة الحوارية ، بل على العكس ، فان كل شيء فيها قد

بني بطريقة من شأنها أن تضع التعارض الحواري في طريق مسدود[٢٩] . لا يبني أي من عناصر العمل الادبي من وجهة نظر «ثـالثة» لا أبـالية . وفي الرواية نفسها ليس هناك ما يمثل الطرف الثالث اللا ابالي . فلم يخصص له مكان لا على المستوى التكويني ولا على المستوى الدلالي . وهذا يعد دليلاً لا على ضعف المؤلف ، بل على قوته العظيمة . وبذلك يتم إدراك الموقف الجديد للمؤلف ، هذا الموقف الذي يسمو كثيراً على الموقف المونولوجي .

أوتو كاوس يشير هو الاخر في كتابه «دوستويفسكي ومصيـره» الى تعددية المواقف الايديولوجية المتعادلة النفوذ ، والى عدم التجانس الكبير جداً للمادة . إنـه يشير الى ذلك بـوصفه الخـاصية الاسـاسية لروايـات دوستويفسكي . ليس هناك مؤلف واحد . في رأي كارلوس ، أثار حول نفسه من الآراء والاحكام والتقييمات . هـذه الدرجة من التنـاقض والناسخة بعضها للبعض الآخر ، مثلمـا فعل دوستـويفسكي . إلا أن أكثر مـا يثير الدهشة هو أن اعمـال دوستويفسكي تبـدو وكأنهـا تبرر كـل هذه الأراء ووجهات النظر المتناقضة : كل رأي من هذه الآراء يجد لنفسه ما يرتكز اليه في روايات دوستويفسكي .

اليكم الطريقة التي بها يشخص كاوس تعدد برامج وتعـدد جوانب دوستويفسكي :

«إن دوستويفسكي من ذلك النوع من أرباب المنازل الذين يستطيعون أن ينسجموا بصورة رائعة وفي آن واحد مع مجموعة من الضيوف متنوعة المشارب ، وأن يسيطروا على اهتمام مجتمع متعدد الألوان ، وأن يجعلوا الجميع بدرجـة واحدة من التـوتر . فمن حق نصـير للواقعية من الطراز القـديم . أن يعجب بتصويـر الأشغال الشـاقـة ، وشـوارع وسـاحـات بطرسبورغ ، وتعسف الحكم المطلق . أما المتصوف فليس أقل منه حقاً في الانجذاب نحو معاشرة اليوشا ، والامير ميشكين ، ومع إيفان كرامازوف الذي يزوره الشيطان . أما الطوباويون من مختلف المراتب فبامكانهم أن

يجدوا سعادتهم في أحلام «إنسان مضحك» مثل فيرسيلوف او ستافروجين ، بينما يستطيع المتدينون أن يجدوا ما يدعم ارواحهم في ذلك الكفاح من أجل الله ، الذي يخوضه في هذه الروايات كل من القديسين والآثمين . الصحة والقوة . التشاؤم الراديكالي والايمان القوي بالتكفير عن الخطايا ، التعطش الى الحياة والتعطش الى الموت ـ كل هذه النزوات تصطرع هنا صراعاً لا يمكن حله ابداً . القسوة والطيبة ، الغطرسة والخنوع ـ باختصار ، إن كل امتلاء الحياة الواسع قد جسد في شكل بارز ، وذلك في كل جزء من اجزاء اعماله الابداعية . ومع توفر النزاهة وحسن النية الصارمة ، فان كل دارس يستطيع أن يفسر على طريقته الخاصة كلمة المؤلف الاخيرة . إن دوستويفسكي متعدد الجوانب ولا يمكن توقع كل خلجات افكاره الفنية . إن أعماله مفعمة بقوى ونوايا تبدو وكأنها مفصولة عن بعضها بهوى ساحقة[٢٦] .

فكيف يوضح كاوس خاصية دوستويفسكي هذه ؟

يؤكد كاوس أن عالم دوستويفسكي يعتبر أنقى وأدق تعبير عن روح الرأسمالية . إن تلك العوالم ، وتلك البرامج الاجتماعية والثقافية والأيديولوجية التي تتصادم في أعمال دوستويفسكي الابداعية ، كانت في السابق مكتفية بذاتها ، كما كانت منطوية على ذاتها ، ومتشبثة بمواقعها . لم يكن هناك مجال مادي لامتزاج هذه العوالم او احتكاكها ببعضها بصورة حقيقية . لقد قضت الراسمالية على عزلة هذه العوالم عن بعضها ، كما حطمت انطواء هذه المجالات الاجتماعية على ذاتها واكتفائها الايديولوجي بذاتها . وبفضل النزعة القوية للراسمالية ، هذه النزعة التي لم تبق على تقسيم آخر باستثناء تقسيم الناس الى بروليتاري وراسمالي فقد عملت الرأسمالية على ضرب هذه العوالم الواحد بالآخر وحبكها في وحدتها المتناقضة القائمة . أن هذه العوالم لم تفقد بعد ملامحها الفردية التي تكونت خلال قرون ، إلا أنها لم تعد ترضي ذاتها . إن التعايش الاعمى بين هذه العوالم ، كذلك تجاهلها المتبادل لبعضها ـ الأيديولوجي والهادئ والواثق من نفسه ـ كل ذلك انتهى وحل محله تعارضها المتبادل وصلاتها

المتبادلة بكل ما ينطوي عليه ذلك من وضوح وقوة . وفي كل ذرة من ذرات الحياة تختلج هذه الوحدة المتناقضة للعالم الراسمالي وللوعي الرسمالي دون أن تتمكن من حل أي من المعضلات في الوقت نفسه . إن روح هذا العالم المتحول هو الذي وجد أوضح تجسيد له في أعمال دوستويفسكي الابداعية .
«إن التأثير الجبار الذي يمارسه دوستويفسكي في زمننا وكل ما هو غير واضح وغير محدد في هذا التأثير ، إن كل ذلك يجد تفسيره وتبريره الوحيد في خاصيته الأساسية : دوستويفسكي هو ذلك المجد الجبار والمنطقي الذي لا يعرف الكلل ، لانسان العصر الرأسمالي . إن أعماله الابداعية هي بمثابة تلك الاغنية ـ لا المأتمية ـ بل اغنية الابتهاج والفرح التي تستقبل عالمنا المعاصر الذي أنجبته الأنفاس النارية للرأسمالية»[٢٧] .

يعد تفسير كاوس صحيحاً من نواح عديدة . وبالفعل ، فان الرواية المتعددة الأصوات كان بامكانها أن تتحقق فقط في العصر الراسمالي . بالاضافة الى ذلك ، فان التربة الأنسب لها كانت في روسيا بالضبط ، حيث ظهرت الرأسمالية بطريقة مفجعة تقريباً ، وادركت الفئات والعوالم المتنوعة قبل ان يطرأ عليها أي تغيير ، ودون ان تُضعف ، كما حدث في الغرب ، من طبيعة تفردها الذاتي من خلال الحلول التدريجي للنظام الراسمالي . إن الجوهر المتناقض للحياة الاجتماعية المتخلفة التي يتعذر حشرها ضمن أطر الوعي المونولوجي المتأمل بهدوء والواثق من نفسه ، هذا الجوهر يجب ان يكون قد ظهر هنا بحدة خاصة . وفي الوقت نفسه فان التفرد الذاتي للعوالم المتصادمة التي اخرجت من توازنها الايديولوجي ، هذا التفرد يجب ان يكون بدرجة خاصة من الوضوح والامتلاء . وهذا بالذات هو ما كون المقدمات الموضوعية لتعددية البرامج الجوهرية وتعددية أصوات الرواية المتعددة الاصوات .

غير ان توضيح كاوس يبقي نفس الحقيقة التي يجري توضيحها غامضة . علينا ان نتذكر ان «روح الراسمالية» قدم هنا بلغة فنية ، وعلى الاخص بلغة ضرب خاص من الصنف الروائي . علينا ان نتذكر أن من الضروري الكشف بالدرجة الاولى عن الخاصية البنيوية لهذه الرواية

المتعددة البرامج . التي فقدت وحدتها المونولوجية المألوفة . إن كاوس لا يحل مثل هذه المسألة . وبينما يشير بدقة الى نفس حقيقة تعددية المناهج وتعددية الاصوات ذات المغزى ، نجده ينقل توضيحاته من مجال الرواية مباشرة الى مجال الواقع . وتكمن اهمية كاوس في إمتناعه عن إسباغ الطابع المونولوجي على هذا العالم ، في امتناعه عن بذل اي محاولة للتوفيق بين كل التناقضات التي ينطوي عليها هذا العالم وتوحيدها ، إنه ينظر الى تعددية برامج هذا العالم وطابعه التناقضي على أنه سمة جوهرية للبنية نفسها وللمعنى الابداعي نفسه .

توصل ف. كوماروفيتش الى سمة اخرى لنفس الخاصية الاساسية لدوستويفسكي ، وذلك في عمله الموسوم «رواية دوستويفسكي (المراهق) بوصفها وحدة فنية» . إنه وهو يحلل هذه الرواية يكشف فيها عن خمسة محاور معزولة عن بعضها ، ولا ترتبط مع بعضها إلا برباط حبوكي سطحي . وهذه الحقيقة تضطره الى افتراض صلة ما أخرى خارج المجال المحوري . «إن دوستويفسكي لا يترك لنا المجال ـ وهو يلتقط مفاتيح الواقع ، ويستنفد كل طاقته التجريبية Empiricism ـ أن ننسى انفسنا ولا لحظة واحدة ، في غمرة اكتشافنا المفرح لهذا الواقع (مثلما هو الحال مع فلوبير وليف تولستوي) ، بل يروعنا ، وذلك لأنه بالضبط يقتطع كل هذا ويخرجه من السلك القانوني الذي ينتظم كل ما هو واقعي . إن دوستويفسكي وهو ينقل كل هذه المفاتيح الى نفسه ، لا ينقل الى هنا كل الصلات القانونية لوجودنا المعاشي : إن رواية دوستويفسكي تحقق وحدتها العضوية خارج نطاق محورها الفني»[٢٨] .

وبالفعل فان الوحدة المونولوجية للعالم تخرق في رواية دوستويفسكي ، إلا أن شرائح الواقع المستأصلة لا يجري ابداً الجمع بينها مباشرة ضمن وحدة الرواية : إن هذه الشرائح ترضي حاجة المدارك المتكاملة لهذا البطل او ذاك ، ومفهومة تماماً على ضوء هذا النوع من أنواع الوعي او ذاك . فلو أن هذه المزق المأخوذة من الواقع افتقرت الى اي نوع من انواع

الصلة العملية فيما بينها ، ولو أنها اندمجت مع بعضهـا أشبه مـا تكون بايقاعات انفعالية غنائية ورمزية ، وذلك ضمن وحدة مونولوجية واحدة ، لظهر أمامنا عالم إنسان رومانتيكي ، ولنقل عالم هوفمان ، إلا أنه لن يكون ابداً عالم دوستويفسكي .

إن كوماروفيتش يفسر ، تفسيراً مونولوجيا ، هذه الوحدة الاخيـرة التي تتحقق خارج نطاق حبكة رواية دوستويفسكي ، حتى إننا نجده يبالغ في تفسيره مونولوجيا ، وذلك على الرغم من أنه يجـري مقارنـة مع تعـدد الاصوات ومع الامتزاج المتوازن للالحان Counterpoint لأصوات الـ Fugue . وتحت تأثير الاستيتيك المونولوجي لبرودير كريستيانسين يفهم كوماروفيتش الوحدة البراجماتية التي تتحقق خارج حبكة الرواية ، يفهما على أنها وحدة دينامية للفعـل الارادي : «إن الاذعان المتبـادل الغائي Teleological الذي يفرق من الناحية العملية بين العناصر (المحاور) ، هذا الاذعان يعد بهذه الصورة ، الاساس الذي ترتكز اليه الوحدة الفنية لرواية دوستويفسكي . وبهذا المعنى يمكن تشبيه هذه الرواية بالعمل الفني المتكامل في الموسيقى المتعددة الاصوات : خمسة اصوات لما يسمى بالـ Fugue تـظهر بصـورة متتابعة وتتطور في إيقاع يتكون من مزج عدة الحان ، هذه الاصوات تذكر بـ «تعدد أصوات» رواية دوستويفسكي . إن هذا التشبيه كفيـل ـ اذا كان صحيحاً ـ بأن يقود الى تحديد اكثر دقة يخص الاساس نفسه الذي ترتكز اليه الوحدة . وكما هو الحال في الموسيقى ، فان في رواية دوستويفسكي يتحقق نفس قانون الوحدة الكامن فينا نحن بالذات ، كامن في الـ «أنا» الانسانية ، قانون النشاط الذي يفي بالغرض . وفي رواية «المراهق» ذاتها يعتبر هذا المبدأ الخاص بالوحدة ملائماً تمـاماً لـمـا يجري التعبـيـر عنه وتصـويره في الرواية : إن «حب ـ كراهية» فيرسيلوف لأخماكوف يعتبر رمزاً للنـزوات والاندفاعات التراجيدية الخاصة بالارادة الفردية باتجاه الشخصية الفائقة وبناء على ذلك فان كل رواية بنيت وفق نمط الفعل Act الارادي الفردي»[٢٦].

إن غلطة كوماروفيتش الأساسية تكمن ، كما يبدو لنـا في بحثه عن المزج المباشر بين العناصر المتفرقة للواقع او بين الخطوط المحورية المتفرقة ،

هذا في الوقت الذي تدور القضية حول مزج اشكال الوعي المتساوية الحقوق والقيمة ، بعوالمها . وهكذا ، فبدلاً من وحدة الحادثة التي يساهم فيها عدد من الاشخاص المتساويي الحقوق ، نحصل على وحدة جوفاء للفعل الارادي الفردي . اما تعدد الاصوات فقد فسر من هذه الزاوية تفسيراً خاطئاً تماماً . يكمن جوهر تعدد الاصوات بالضبط في ان الاصوات تبقى هنا مستقلة ، وهكذا فانها تندمج في وحدة ذات نمط اسمى مما هي عليه مع احادية الصوت او النغم Homophone . أما اذا اردنا الحديث عن الارادة الفردية ، ففي تعدد الاصوات بالذات يجري مزج عدد من الارادات الفرديـة ، ويتحقق مزج مبدئي يتجاوز حدود الارادة الواحدة . يمكن القول بما يأتي : أن الارادة الفنيـة في تعدد الاصـوات هي إرادة باتجـاه مزج عـدة ارادات باتجـاه الحادثة .

إن وحدة عالم دوستويفسكي لا تسمح بان تختزل الى مجرد وحدة فردية معبرة عن ارادة انفعالية ، وحدة يجري التأكيد عليها ، مثلما يتعذر أن يختزل اليها تعدد الاصوات في الموسيقى . ونتيجة لمثل هذا الاختزال تبدو رواية «المراهق» في نظر كوماروفيتش وكأنها وحدة غنائية ما Lyrical من نمط مونولوجي مبسط ، ذلك ان الوحدات المحورية تصنف حسب وقعها او حسب نبراتها الارادية ـ الانفعاليـة ، أي تصنف حسب المبدأ الغنـائي Lyrical .

ومن الضروري أن نشير الى أن المقارنة التي أجريناهـا بين روايـة دوستويفسكي وتعددية الاصوات في الموسيقى ، لا تملك سوى معنى مجازي لا اكثر . ان صورة تعددية الاصوات ومزج الالحان العديدة ، تشير فقط الى تلك المشكلات الجديدة التي تبرز على الطريق عندما يخرج بناء الرواية على اطار الوحدة المونولوجية المألوفة ، وكما يحدث في الموسيقى ، فان المشكلات الجديدة برزت عندما جرى تجاوز حدود الصوت الواحد . غير ان عناصر ومواد الموسيقى والرواية مختلفة الى حد بعيد بحيث يصبح من المتعذر ان يدور الكلام حـول شيء ما اكبـر من المقارنـة المجازيـة ، اكبر من المجـاز البسيـط . الا أننا نحـول هذا المجـاز الى اصـطلاح «الروايـة المتعـددة

الاصوات» ، وذلك لاننا لا نجد اصطلاحاً ادق من هذا . يتعين علينا فقط ألا ننسى حقيقة الاصل المجازي لاصطلاحنا هذا .

يبدو لنا أن ب. م. إنجلجاردت فهم في عمله الموسوم «رواية دوستويفسكي الايديولوجية» بعمق كبير الخاصية الاساسية لأبداع دوستويفسكي .

ينطلق ب. م. إنجلجاردت من المعالم الاجتماعية والثقافية التاريخية لبطل دوستويفسكي أن بطل دوستويفسكي المنفصل عن التقاليد الثقافية ، وعن تربة وأرضية الانسان المثقف (الانتيليجينتس) المنحدر من صفوف الشعب ، هو ممثل لـ «جيل عارض» . إن مثل هذا الانسان يرتبط بعلاقات خاصة بالفكرة : إنه عاجز أمامها وأمام سلطانها . ذلك لانه لم يوثق صلاته بالحياة اليومية ، كما انه يفتقر الى تقاليد ثقافية ، إنه يصبح «إنسان فكرة» يصبح صريع فكرة . والفكرة تصبح عنده الفكرة ـ القوة ، التي تتحكم جداً بتحديد وعيه وحياته ومسخها ايضا . تتمتع الفكرة بحياتها المستقلة داخل وعي البطل : إن الذي يحيا ، بصورة خاصة ، لا البطل ، بل الفكرة ، والكاتب الروائي يقدم وصفاً لا لحياة البطل ، بل وصفاً لحياة الفكرة فيه . اما مؤرخ «الجيل العارض» فيصبح «مؤرخاً للفكرة» . ان الفكرة الاساسية الخاصة بتشخيص البطل تشخيصاً فنياً هي التي تعد لهذا السبب ، الفكرة المتحكمة به بدلاً من الفكرة الاساسية الخاصة بسيرة النمط Type المألوف (مثلما هو عند كل من تولستوي وتورجنيف) . من هنا بالذات ينبع التحديد الصنفي لرواية دوستويفسكي بوصفها «رواية ايديولوجية» . إلا أن هذا الصنف الروائي ، مع ذلك ليس رواية فكرية اعتيادية ، ولا مجرد رواية تحمل فكرة .

يقول إنجلجاردت : «لقد صور دوستويفسكي حياة الفكرة داخل الوعي الفردي والاجتماعي ، ذلك أنه إعتبرها العامل الاساسي في مجتمع المثقفين . غير أن هذا يجب ألا يفهم كما لو أنه كتب روايات فكرية ، وقصصاً ذات اتجاهات محددة ، وكما لو أنه كان فناناً منحازاً ، وفيلسوفاً اكثر منه

ادبياً . أنه كتب لاروايات ذات أفكار ، لا روايات فلسفية تتلاءم وذوق القرن الثـامن عشر ، بل روايـات حول فكـرة . ومثلما وجـد روائيـون آخـرون موضوعاتهم المركزية في المغامرة ، والنـادرة ، والنمط السـايكولوجي ، في اللوحة المعاشية او التاريخية ، وجد دوستويفسكي مثل هذا الموضـوع في «الفكرة» . إنه نما وسما بنمط روائي خاص تماماً ، يمكن ان يـطلق عليه وصف الـ «أيديولوجي» وذلك عـلى الضد من روايـة المغامـرة ، والرواية السنتمنتالية (العاطفية) والسايكولوجية والتأريخيـة . وبهذا المعنى فـان أعماله الابداعية ـ رغم طابع المحاججة الذي يسودها ـ لم تكن مقصرة من حيث الموضوعية امام الاعمال الايديولوجية لفناني الكلمة الآخرين العظام : لقد كان هو نفسه فناناً بهذا المستوى وطرح في رواياته وحل من المشاكل الفنية اكثر مما طرحه وحله الآخرون ، فضلاً عن سبقـه لهم . إن المادة وحدها هي التي كانت عنده فـريدة من نـوعها : كـانت الفكرة هي بـطلة اعماله»[٢٠] .

الفكرة عنده ، بوصفها مادة تصوير وفكرة اساسية Dominant في بناء صور الابطال ، تؤدي الى انقسام العالم الروائي الى عوالم الابطال ، التي تتحكم بصياغتها النهائية الافكار التي تسيطر عليهم . لقـد كشف ب. م. إنجلجاردت عن تعددية مناهج رواية دوستويفسكي بكل وضوح وبدقة : «إن هذه الصيغة او تلك من صيغة علاقة البطل الايديولوجية بالعالم هي التي تشكل اساس البوصلة الفنية الصرف التي يستهدي بها البطل داخل العالم الذي يحيطه . ومثلما كان مركب الافكار ـ القوي التي تسيطر عليه يشكل الفكرة الاساسية لتصوير البطل تصويراً فنيا ، كذلك بالضبط فـإن وجهة النـظر تلك التي ينظر بهـا البطل الى هـذا العالم هي التي تشكـل الفكرة الاساسية لدى تصوير الواقع من حوله . لقد قدم العالم الخاص بكل بطل ، من زاوية خاصة يتم تصويره وبناؤه في ضوئها تماماً . يتعذر جداً ان نعثر لدى دوستويفسكي على ما يدعى بالوصف الموضوعي للعالم الخارجي . ففي رواياته لا يوجد ـ اذا ما توخينا الدقة ـ لا حياة معاشية ، ولا حياة مدينة او قرية ، ولا طبيعة بل يوجد ذلك الوسط ، وتلك التربة ، وتلك الارض وذلك تبعاً

للمنظور الذي يجري في ضوئه تأمل كل ذلك من قبل شخصيات الرواية . وبفضل ذلك تظهر امامنا تلك التعددية في مناهج الواقع داخل العمل الفني ، التي تقود عند خلفاء دوستويفسكي ، في احيان كثيرة الى انقسام فريد للوجود المعاشي بحيث يجري حدث الرواية في آن واحد او بصورة متعاقبة داخل مجالات انتولوجية Ontology مختلفة تماما»[٣١] .

يميز إنجلجاردت ثلاثة برامج يجري في ضوئها حدث الرواية ، وذلك تبعاً لطابع الفكرة التي تسيطر على وحي وحياة البطل . البرنامج الاول يتمثل بـ «الوسط» . هنا تسيطر الضرورة الآلية ، لا وجود هنا للحرية ، فكل فعل Actيصدر عن ارادة حياتية ، يعد هنا ثمرة طبيعية للظروف الخارجية . البرنامج الثاني يتمثل بـ «التربة» إنها ذلك النظام العضوي الذي يطور الروح الشعبي . واخيراً ، فالبرنامج الثالث يتمثل بـ «الارض» .

يقول انجلجاردت حول البرنامج الثالث : «المفهوم الثالث : الارض هو من اكثر المفاهيم عمقاً ، والذي لا نصادفه الا عند دوستويفسكي . إنها تلك الارض التي لا تتميز من الابناء ، تلك الارض التي أقسم اليوشا كرامازوف بجنون ان يحبها ، والتي قبلها وهو يجهش بالبكاء ، ويغرقها بدموعه انها كل ذلك الروض الزاهر ـ الطبيعة بكاملها والطير ، والوحش ـ الذي رعاه رب السموات وهو يأخذ البذور من عوالم اخرى وينثرها على هذه الارض .

إنها ذلك الواقع الاسمى ، وفي الوقت نفسه ، ذلك العالم حيث تجري الحياة الارضية ، للروح الذي حقق وأدرك الحرية الحقيقية ... إنها الملكوت الثالث ـ ملكوت الحب ، ولهذا السبب كانت مفعمة بالحرية ، ملكوت الفرح والمسرة الأبديين»[٣٢] .

وهذه هي البرامج الثلاثة في تصور إنجلجاردت . إن كل عنصر من عناصر واقع (العالم الأسمى) ، كل خلجة ، وكل فعل يجب ان يدخل ضمن واحد من هذه البرامج . ويفترض إنجلجاردت الثيمات الاساسية لروايات دوستويفسكي وفق هذه البرامج ايضا[٣٣] .

فكيف تم الربط بين هذه البرامج ضمن وحدة الرواية ؟ وما هي مبادىء اقترانها ببعضها ؟

هذه البرامج الثلاثة مع الثيمات الثلاث التي تطابقها ، التي تؤخذ من خلال ارتباطها البعض بالبعض الاخر ، تبرز ـ حسب تصور إنجلجاردت ـ بوصفها مراحل متفرقة للتطور الديالكتيكي للروح . إنـه يقول : «وبهـذا المعنى فانها تكون طريقا وحيـدا ، هذا الطريق الذي يمـر من خلاله ذلك المستقصي ، الباحث وسط العذاب والالم في سعيه لتاكيد الوجود تاكيدا غير مشروط . وبالنسبة لدوستويفسكي نفسه لم يكن صعبا عليه الكشف عن الاهمية الذاتية لمثل هذا الطريق[٣٤] .

هذا هو مفهوم إنجلجاردت . إنه يسلط ضوءاً عظيماً على الخصائص البنائية الجوهرية جدا لأعمال دوستويفسكي ، كما ان هذا المفهوم يحاول ان يذلل النزعة الفكرية المجردة الأحادية الجانب الخاصة بفهم هذه البرامج وتقييمها . ومع ذلك فلم يكن كل ما انطوى عليه هذا المفهوم ـ كما يخيل الينا ـ صائباً . زد على ذلك ، ان تلك الاستنتاجات التي يتوصل اليها في نهاية عمله حول ابداع دوستويفسكي بصورة عامة ، لم تكن صائبة في رأينا ابدا .

إن ب. م. إنجلجاردت هو اول من يقدم تحديداً صائباً لصيغة الفكرة في رواية دوستويفسكي . إن الفكرة هنا ، فعلا ، ليست اساس التصوير (مثلما هو الحال في أي رواية) ، وليست الخط الاساسي للتصوير ، ولا استنتاجا يترتب عليه (مثلما هو الحال في الرواية الفكرية والفلسفية) ، بل هي مادة التصوير . إنها تبدو ، من وجهة نظر الابطال وحدهم ، مبدأ رؤيا العـالم وفهمـه [٣٥] ، مبدأ صيـاغته في ضـوء الفكرة المـطروحة ، ولكن لا بـالنسبـة للمـؤلف نفسه . ان عوالم الابطال مبنية وفق المبدأ الفكري ، المونولوجي المألوف ، وهي تبدو وكأنها مبنية من قبلهم هم انفسهم . و «الارض» تبدو هي الاخرى مجرد واحد من العوالم الداخلة في وحدة الرواية ، وواحد من برامجها . دعك من ذلك التشديد في النبرة ، الخاص والمحدد الذي يوضع على الارض ، بالمقارنة مع «التربة» ومع «الوسط» ومع ذلك فـ «الارض» مجرد نظرة فكرية لهؤلاء الابطال من أمثال سونيا مارميلادوفا، والعجوز زوسيما ، واليوشا .

إن افكار الابطال ، الكامنة ، في اساس هذا البرنامج للرواية ، تعتبر

مادة للتصوير ايضا ، وتعتبر «الافكار ـ البطلات» ايضا ، شأنها في ذلك شأن افكار راسكولنيكوف ، وايفان كرامازوف وغيرهما . أنها لن تصبح ابداً اساساً للتصوير ولبناء الرواية ككل ، اي اساساً يستند اليه المؤلف نفسه بصفته فناناً . علينا ان نعترف أنه بعكس ذلك ، سنجد بين أيدينا رواية فكرية فلسفية مألوفة . إن النظرة المتدرجة في المقامات التي توجه الى هذه الافكار لا تكفي لتحويل روايـة دوستويفسكي الى روايـة مونـولوجية مألوفة ، تكون في نهاية المطاف أحادية النبرة . ومن وجهة نظر البناء الفني للرواية ، فان هذه الافكار تكون فقط مشاركات متساويات في الحقـوق في الفعل جنباً الى جنب مع راسكولنيكوف ، وإيفان كرامازوف وآخرين . زد على ذلك . فان النغمة التي تسود البناء كله ، تبدو وكأنها صادرة بالضبط عن مثل هؤلاء الابطال : مثل راسكولنيكوف ، وإيفان كرامازوف ، لهذا السبب تتميز بحدة كبيرة في روايات دوستويفسكي النبرات البنيـوية في احـاديث خرومونوجكي في قصص واحاديث الجوال ماكار دولجوروكي ، واخيرا في «حياة زوسيما» . فلو ان عالم المؤلف تطابق مع برنامـج «الارض» لكانت الروايات قد بنيت بأسلوب دنيوي يتناسب وهذا البرنامج .

وهكذا فلن تصبح اي من افكار الابطال ـ لا «الايجابيين» منهم ولا «السلبيين» ـ مبدأ يرتكز اليه تصوير المؤلف ، ولا تحدد بنية العالم الروائي بعامة . إن هذه الحقيقة تضعنا وجها لوجه امام السؤال التالي : كيف اذن تتحدد ، في عالم المؤلف ، أي عالم الرواية ، عوالم الابـطال مع الافكـار الكامنة في أساسها ؟ عن هذا السؤال يقدم إنجلجاردت إجابة غير دقيقة ، بكلمة اخرى ، إنه يتجنب هذا السؤال بينما يجيب عن سؤال اخر تماماً .

وبالفعل فان العلاقات المتبادلة بين عوالم او برامج الرواية ـ التي هي حسب إنجلجاردت «الوسط» و «التربة» و «الارض» ـ لم تقدم داخل الرواية نفسها على انها حلقات في خط ديالكتيكي موحد ، او بمثابة مـراحل طريق تخلق الروح الموحد . فلو أن الافكار افترضت فعلا في كل رواية على حدة ـ وبـرامج الروايـة تتحدد في ضـوء الافكار الكـامنة في أسـاسها ـ عـلى انهـا حلقـات خط ديالكتيكي موحد ، لظهرت كل رواية بوصفها كلا فلسفياً مكتملا ، مبنيا

وفق طريقة Method ديالكتيكية . ولكانت بين ايدينا ، في احسن الاحوال ، رواية فلسفية ، روايــة ذات فكرة (ولتكن حتى ديــالكتيكية) ، وفي أســوأ الاحوال ـ فلسفة في قالب روائي . ولظهرت إخر حلقة في الخط الديالكتيكي بالضرورة مركبا Synthesis خاصا بالمؤلف ، تلغي الحلقات السابقة على انها حلقات مجردة ومتجاوزة .

الأمــر ليس كـذلك في واقــع الحــال : لن نجــد في أي من روايــات دوستويفسكي تشكلا ديــالكتيكيا للروح المــوحد ، كمــا أننا لن نعثــر على التشكل بصورة عامة ، وبنفس القدر فليس هناك نمو ابداً ، كما أنه ليس هناك تشكل ولا نمو حتى في التراجيديا (وبهذا المعنى فان تشبيه روايات دوستويفسكي بالتراجيديــات صحيح[٣٦] . في كـل رواية يجــري تقديم لا تناقض أشكال الوعي المتعددة ، هذا التناقض الذي يجري حله ديالكتيكيا ، ولا أشكال الوعي الممتزجة في وحدة الروح المتشكل ، مثلما لا تندمج الارواح والأنفس في عالم دانتي ، المتعدد الاصوات شكليا . وفي أحسن الاحــوال فانها تستطيع ـ كما يحصل في عــالم دانتي ـ أن توجــد ، دون أن تفقد فرديتها ودون ان تندمج ، بــل تقترن ببعضهــا ، وتخلق كيانــاً ستاتيكيــاً (سكونيا) ، حادثة ما من نوعها متيبسة ، أشبه بصورة الصليب عند دانتي (أرواح حملة الصليب) وصورة العقاب (أرواح الأباطرة) او صورة الوردة الغامضة (أرواح الابرار) . وفي حدود الرواية نفسها لا يجري تطور ، ولا تشكل حتى لروح المؤلف ، بل يتأمل او يصبح واحــداً من المشاركــين في الحدث بالضبط مثلما يحدث في عالم دانتي . وفي حدود الرواية ترتبط عوالم الابطال بعلاقات متبادلة حادثية مع بعضها . إلا ان هذه العلاقات المتبادلة مثلما سبق ان قلنا ، لا تملك الا القليل جدا من الفرص لاختزالها الى علاقات القضية ونقيضها وتركيب النقيضين .

غير ان الابداع الفني نفسه بعامة عند دوستويفسكي ، لا يمكن ان يفهم ، هو الاخر ، على أنه تشكل ديالكتيكي للروح . ذلك ان طريق إبداعه هو بمثابة التطور الفني لروايته ، يرتبط ـ في الحقيقة ـ بالتطور الفكري ، إلا أنه لا يذوب فيه . أما بخصوص التشكل الديــالكتيكي للروح ، الذي

يجري عبر مراحل : «الوسط» و «التربة» و «الارض» فنستطيع ان نخمن فقط خارج حدود الابداع الفني عند دوستويفسكي . إن رواياته ، بوصفها وحدة فنية ، لا تصور ولا تعبر عن التشكل الديالكتيكي للروح .

واخيرا ، لا يجد ب. م. إنجلجاردت ـ شأنه في ذلك شأن اسلافه ـ بدأ من إسباغ الطابع المونولوجي على عالم دوستويفسكي ، واختزاله الى مجرد مونولوج فلسفي يتطور ديالكتيكيا . إن الروح الموحد والمتشكل ديالكتيكيا والمفهوم بطريقة هيجلية لا يمكنه ان يوجد أي شيء باستثناء المونولوج الفلسفي . والاصعب من ذلك أن تزدهر تعددية أشكال الوعي غير المندمجة ببعضها ، وذلك على أساس الاتجاه المثالي القائل بوحدانية الكون Monic Idealism . وبهذا المعنى فان الروح الذي يقف وحيداً ، ولو بوصفه صورة حسب ، غريب على دوستويفسكي عضوياً . إن عالم دوستويفسكي مزدوج الطابع بعمق . واذا ما تعين علينا ان نبحث له عن صورة يفترض انها تجذب الى نفسها كل هذا العالم ، صورة بروح عقيدة دوستويفسكي نفسه ، فبامكاننا ان نجد ضالتنا في الكنيسة ، بوصفها خليطاً لمجموعة من النفوس غير الممتزجة ببعضها ، حيث يجتمع الخطاة مع الاتقياء ، او لربما نستطيع ان نجد ضالتنا في صورة عالم دانتي حيث ينتقل تعدد البرامج الى الابدية ، حيث يلتقي العصاة بالتائبين ، والاشرار والابرار . مثل هذه الصورة قريبة من اسلوب دوستويفسكي نفسه ، بكلمة ادق ، قريبة من أيديولوجيته ، هذا بينما تكون صورة الروح المتوحد غريبة تماماً عليه .

غير أن صورة الكنيسة ليست هي الاخرى سوى مجرد صورة ، ذلك أنها لا تستطيع أن توضح شيئا داخل بنية الرواية ، نفسها إن المهمة الفنية التي يجري حلهابواسطة الرواية ، مستقلة في حقيقة الامر عن تلك المنعطفات الايديولوجية بصورة مزدوجة ، هذه المنعطفات التي ربما رافقت تلك المهمة داخل وعي دوستويفسكي . إن العلاقات الفنية الملموسة لبرامج الرواية اقترانها داخل وحدة العمل الادبي ، هذه العلاقات يجب ان توضح ويجري الكشف عنها وذلك من خلال مادة الرواية نفسها . بينما «الروح الهيجلي» و «الكنيسة» يذهبان على حد سواء بعيداً عن هذه المهمة .

واذا ما تعين علينا في المستقبل أن نطرح المسألة المتعلقة بتلك الاسباب والعوامل غير الفنية التي جعلت من الممكن بناء رواية متعددة الاصوات فحتى هنا ـ في هذا المجال ـ يتعين علينا أن نقلل من أهمية العوامل ذات الطبيعة الذاتية ، مهما كانت عميقة . فلو أن كلاً من تعددية البرامج والنزعة التناقضية قد عرضت لدوستويفسكي او فهمت من قبله على أنها حقيقة من حقائق الحياة الشخصية ، على أنها تعددية برامج ونزعة تناقضية خاصة بالروح ـ الشخصي او الغريب ـ لكان دوستويفسكي في هذه الحالة رومانتيكيا ، ولأوجد رواية مونولوجية تدور حول التشكل المتناقض للروح الانساني ، وتستجيب فعلا للمفهوم الهيجلي . أما الواقع فان تعددية البرامج والنزعة التناقضية عند دوستويفسكي وجدتا وفهمتا لا ضمن الروح ، بل في العالم الاجتماعي الموضوعي . وفي هذا الواقع فان البرامج لم تكن على شكل مراحل ، بل على شكل وحدات ، فتحقق العلاقات المتناقضة فيما بينها لا عن طريق الشخصية ، الصاعد او الهابط ، بل عن طريق حالة المجتمع . إن تعددية البرامج والنزعة التناقضية الخاصة بالواقع الاجتماعي كانتا قد قدمتا بوصفهما حقيقة موضوعية من حقائق العصر .

إن العصر نفسه هو الذي جعل الرواية الفلسفية ممكنة . لقد كانت لدوستويفسكي مسؤولية ذاتية تجاه تعددية البرامج والنزعة التناقضية في زمانه ، لقد غير الوحدات وانتقل من واحدة لاخرى ، ومن هذه الزاوية فان البرامج المتعايشة داخل الحياة الاجتماعية الموضوعية كانت بالنسبة اليه بمثابة مراحل لطريقه الحياتي ولتشكله الروحي . إن هذه الخبرة الحياتية كانت عميقة ، غير أن دوستويفسكي لم يوفر لها تعبيراً مونولوجياً مباشراً داخل اعماله الابداعية . إن هذه الخبرة مكنته فقط من أن يفهم بدرجة أعمق التناقضات المتعايشة والمزدهرة بغزارة بين الناس ، وليس بين الافكار داخل الوعي الواحد . وهكذا فقد حددت التناقضات الموضوعية في عصره ابداع دوستويفسكي لا في ميدان استئصالها الشخصي في تأريخ روحه ، بل في ميدان رؤيتها الموضوعية بوصفها قوى تتعايش في وقت واحد (في الحقيقة ، إنها رؤيا عمقتها المعاناة الشخصية) .

إننا نقترب هنا من خاصية اخرى من خصائص الرؤيا الابداعية عند دوستويفسكي تلك الخاصية التي بقيت إما غير مفهومة تماماً وإما غير مقومة، التقويم الذي تستحقه في الدراسات المكرسة لدوستويفسكي . إن عدم التقويم الكامل لهذه الخاصية قاد إنجلجاردت الى استنتاجات خاطئة . أن أهم سمة اوصفة للرؤيا الفنية عند دوستويفسكي لا تتمثل في التشكل ، بل في التعايش وفي التأثير المتبادل . لقد رأى عالمه وأدركه بالدرجة الاولى في المكان لا في الزمان . ومن هنا ميله العميق باتجاه الشكل الدرامي.[٣٧] . إنه يسعى الى تنظيم كل المادة المتصورة ومادة الواقع في زمن واحد ، على شكل مقابلة دراماتيكية ، وأن يطورها بصورة موسعة . إن فناناً ، ولنقل ، مثل جوته يسعى بكل كيانه باتجاه الخط المتشكل . إن كل التناقضات المتعايشة يحاول فهمها على انها مراحل مختلفة لتطور ما واحد ، كما يحاول ان يرى في كل ظاهرة من ظواهر الواقع اثرا للماضي ، وقمة للحاضر ومؤشراً للمستقبل . ونتيجة لذلك لم يكن بالنسبة اليه هناك اي شيء قد استقر في المجال التوسعي وحده . هذه على اي حال ، هي النزعة الاساسية لرؤياه للعالم وفهمه له[٣٨] .

وعلى الضد من جوته ، فقد حاول دوستويفسكي ان يفهم المراحل نفسها ضمن الزمن الواحد ، وان يصفها دراماتيكيا بعضها الى جانب البعض الاخر او بعضها مقابل البعض الاخر ، لا أن يمطها في خط متشكل واحد . إن إمعان النظر كان قد عنى بالنسبة اليه تأمل كل مضامينه بوصفها متجاورة زمنيا وان يخمن علاقاتها المتبادلة في مقطع عرضي مأخوذ من لحظة زمنية واحدة .

ان محاولته هذه المتسمة بالاصرار الكبير على رؤية اي شيء على أنه متعايش ، وأن يفهم كل شيء ويكشف عنه على سبيل التجاور والتزامن ، وكأنه يجري في المكان لا في الزمان ، هذه المحاولة تقوده الى ان يسبغ الطابع الدرامي في المكان حتى على التناقضات الداخلية وعلى المراحل الداخلية لتطور إنسان واحد ، حاملاً أبطاله على ان يجروا مناقشة مع أشباههم وصنوانهم ، مع الشيطان ، مع الـ Alter ego (الانا الثانية) ، مع صورته الكاريكاتيرية (إيفان والشيطان ، إيفان وسميرديكوف ، راسكولنيكوف

وسفيد ريجايلوف الى غير ذلك) . إن الظاهرة المألوفة لدى دوستـويفسكي بخصوص الابطال المزدوجين ، تفسرها هذه الخاصية بالذات . يمكن القول بصراحة إن دوستويفسكي يسعى لأن يجعل من كل تناقض داخل الانسان الواحد انسانين اثنين ، وذلك من أجل أن يسبغ الطابع الدراماتيكي على هذا التناقض وان يفسره بصورة إتساعية . وتعثر هذه الخاصية على تجسيدها الخارجي حتى في ميل دوستويفسكي الى المشاهد الجماعية ، وفي سعيه الى أن يركز في مكان واحد وآن واحد ـ رغم الاحتمالية العملية ـ اكبر عدد ممكن من الشخصيات ، واكبر عدد ممكن من الثيمات ، باختصار يحاول ان يركز في لحظة واحدة اكبر قدر ممكن من التنوع . ومن هنا محاولة دوستويفسكي تتبع المبدأ الدراماتيكي لوحدة الزمن في الرواية . ومن هنا ايضا السرعة الرهيبة للحدث «حركة عاصفة» من هنا ايضا ديناميكية دوستـويفسكي . الديناميكية والسرعة هنا (كذلك في أي مكان) لا تتمثل في انتصار الزمن بل في تذليله ، ذلك ان السرعة هي الوسيلة الوحيدة لتذليل الزمن في الزمن .

إن امكانية التعايش في آن واحد ، امكانية الوجود جنبا الى جنب او وجود الواحد في وجه الآخر ، تعد بالنسبة الى دوستويفسكي وكأنها مقياس لتمييز ما هو جوهري مما هو غير جوهري . إن ما يصلح للادراك ، هو وحده الذي يعطي متزامنا ، وما يصلح للادراك ، هو وحده الذي يربط مع بعضه في زمن واحد ـ هذا الشيء وحده هو الجوهري ، وهـو الذي يدخـل الى عالم دوستويفسكي . إن هذا الشيء يمكن ان ينقل حتى الى الابدية ، ذلك ان في الابـدية ـ دوستـويفسكي ـ كل شيء يجـري في آن واحد ، وكـل الاشياء تتعايش . كذلك فان ما يمتلك معنى فقط بصفته «ما كان عليه» او بصفته «ما سيؤول اليـه» وان مـا يـرضي لخـطتـه ، وان مـا يجـري تبـريـره ، بـوصفه مـاضيا او بـوصفه مستقبـلا ، او بوصفـه حاضـرا من خـلال علاقته بالماضي والمستقبـل ، هذا الشيء يكـون في نظر دوستـويفسكي غير جوهري فلا يدخل الى عالمه . ولهذا السبب فان ابطاله هم ايضا لا يتذكرون شيئاً وليست لديهم سيرة حياة بمعنى ما هـو مـاضٍ ومتجاوز انهم لا يتـذكـرون من ماضيهم إلا ما لم يتوقف عن كونه حاضراً ، وإلا ما لايزال يعاش من

جانبهم بوصفه حاضراً : إثم لا يكفر عنه ، جريمة ، أذى لايغتفر . مثل هذه الحقائق فقط ، الخاصة بسيرة الابطال ، هو ما يدخله دوستويفسكي الى عالم رواياته ، ذلك لأنها تنسجم مع مبدئه الخاص بالتزامن[٣٩]. ولهذا فلا وجود في رواية دوستويفسكي للسببية ، ولا للنشوء Genesis ، ولا لاضواء يسلطها الماضي او تأثيرات المحيط او التربية ، الى غير ذلك . إن أي تصرف يصدر عن البطل إنما ينتمي بعامة الى الحاضر ، ومن هنا فهو لا يجري التحكم به مقدما . فالمؤلف يفهمه ويصوره بوصفه تصرفا حراً

إن خاصية دوستويفسكي التي قمنا بتشخيصها ليست ، بالطبع ، سمة من سمات عقيدته بالمعنى المألوف للكلمة ، بل إنها خاصية جوهرية لاستيعابه الفني للعالم : لقد استطاع ان يرى هذا العالم ويصوره ، وذلك فقط في ضوء صفة التعايش . إلا ان هذه الخاصية يجب ، طبعا ، أن تكون منعكسة حتى على عقيدته المجردة . في هذه العقيدة نلاحظ ظاهرة مشابهة : تفكير دوستويفسكي لا يشتمل على صفات وراثية وسببية . إنه يجادل باستمرار ، يجادل خصما ما ملحا ، يجادل نظرية المحيط ، بغض النظر عن الشكل الذي تتقمصه (مثلا ، في القاء مطالعات المحامين . التبعة على المحيط) ، إنه لا يلجأ تقريبا ، ابدا الى التاريخ ، كما هو عليه ، ويفسر أي مشكلة اجتماعية أو سياسية من خلال روح العصر . وليس مرد ذلك الى كونه صحفياً يسعى الى تفسير كل شيء من وجهة نظر معاصرة ، على العكس من ذلك ، فاننا نعتقد ان شغف دوستويفسكي بالصحافة وحبه للصحيفة ، وفهمه الدقيق والعميق لها بوصفها انعكاسا حياً لتناقضات حياة العصر الاجتماعية في بحر يوم واحد ، حيث يجري تطوير مواد شديدة التعارض مع بعضها وشديدة التنوع كل ذلك يفسر بالخاصية الاساسية لرؤياه الفنية[٤٠] . واخيرا وبناء على عقيدة دوستويفسكي المجردة ظهرت هذه الخاصية في مفهومه حول الآخرة Eschatology ـ على المستوى السياسي والديني ، كذلك في ميله الى أن يستشرف «النهايات» وأن يتحسسها في الحاضر ، وفي أن يحزر المستقبل بوصفه يمتلك حضوراً داخل صراع القوى المتعايشة .

ان خاصية دوستويفسكي الفنية البارزة في أن يرى كل الاشياء متعايشة ومؤثرة ببعضها ، هذه الخاصية تعد أعظم قوة لديه ، إلا أنها اكبر نقطة ضعف في الوقت نفسه . لقد جعلته اعمى وأصم تجاه العديد من الاشياء الهامة جداً . فبسبب ذلك بقيت العديد من جوانب الواقع خارج حدود منظوره الفني . غير أنه من الناحية الثانية ، استطاعت هذه الخاصية أن تزيد الى حد بعيد جداً ، من حدة استيعابه للاشياء في ضوء اللحظة القائمة ومكنته من أن يرى أشياء كثيرة ومتنوعة هناك حيث لا يرى غيره سوى شيء واحد ، الا ما هو وحيد . فهناك حيث لا يرى غيره سوى فكرة واحدة استطاع هو أن يرى وان يتحسس وجود فكرتين ، أن يرى ازدواجاً ، هناك حيث رأى غيره مزية واحدة ، استطاع هو ان يكشف عن حضور حتى شيء آخر أن يكشف حتى عن سمة مقابلة او مغايرة ايضا . إن كل ما بدا في نظر الاخرين شيئا بسيطاً ، أصبح داخل عالم دوستويفسكي معقداً ومتنوع التركيب . داخل كل صوت استطاع أن يسمع صوتين متجادلين ، في كل تعبير استطاع ان يكتشف أزمة واستعداداً للانتقال في الحال الى تعبير آخر مغاير تماماً . في كل إيماءة استطاع أن يتلمس الثقة وعدم الثقة في آن واحد . لقد استوعب الازدواجية العميقة للفكرة كذلك تعدد افكار كل ظاهرة . إلا إن كل هذه التناقضات والازدواجيات لم تصبح ظواهر ديالكتيكية ، لم تندرج ضمن حركة عبر طريق زمني ووفق خط متسلسل التشكل ، بل تتطور وتنتشر ضمن مجال واحد بوصفها اشياء يقف بعضها الى جانب البعض الاخر ، او بعضها في وجه البعض الاخر ، اشياء منسجمة إلا أنها غير مندمجة ، او بوصفها تناقضات حادة ومستعصية ، بوصفها انسجاماً ابدياً لأصوات غير ممتزجة او بوصفها جدلاً يائساً لا ينضب ، صادراً عن هذه الاصوات . كانت رؤيا دوستويفسكي متضمنة داخل هذه اللحظة الخاصة بالتنوع المكتشف وبقيت داخلها وهي تعمل على تشكيل وتنظيم هذا التنوع في ضوء وجهة نظر اللحظة القائمة .

إن هذه الموهبة الخاصة عند دوستويفسكي في أن يسمع ويفهم كل الاصوات مرة واحدة وفي آن واحد ، الموهبة التي لا نستطيع ان نعثر على ما

يماثلها الا عند دانتي ، هي التي مكنته من ايجاد الرواية المتعددة الاصوات . فالتعقد الموضوعي ، وتناقض وتعدد اصوات عصر دوستويفسكي ، ووضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعياً ، والتورط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة الذاتية الخاص بتعدد البرامج الموضوعي للحياة ، واخيرا القدرة الفطرية على رؤيا العالم متعايشاً ومؤثراً في بعضه ـ كل ذلك كوّن تلك التربة التي تغذت عليها رواية دوستويفسكي المتعددة الاصوات .

إن الخواص التي رأيناها في رؤيا دوستويفسكي ، ومفهومه الفني الخاص حول الزمان والمكان ، كل ذلك وجد ـ كما سنرى فيما بعد ـ (في الفصل الرابع) ما يستند اليه ، وذلك في تلك التقاليد الادبية التي ارتبط بها دوستويفسكي بقوة .

وهكذا فان عالم دوستويفسكي يتمثل في ذلك التعايش المنظم فنياً وذلك التأثير المتبادل للتنوع الروحي ، وليس في مراحل تشكل الروح الوحيد . ولهذا فحتى عالم الابطال ، وبرامج الرواية ، كلها توجد ـ على الرغم من نبرتها المتنوعة المقامات والمراتب ـ في صميم نفس بناء الرواية جنبا الى جنب في مجال التعايش (مثلما هو في عالم دانتي) والتأثير المتبادل (الامر الذي لا نجد له اثراً في تعدد الاصوات الشكلي عند دانتي) ، وليس بعضها في اثر البعض الاخر بوصفها مراحل للتشكل . غير أن هذا لا يعني ، طبعا ، أن في عالم دوستويفسكي . يسود الاحساس باليأس المنطقي بمعناه السيء ونزعة عدم الاستقصاء في التفكير والتأمل ، ونزعة التناقض الذاتي بمعناه السيء ايضا ، كلا ، فان عالم دوستويفسكي هو الاخر مكتمل ومتقن على طريقته ، مثل عالم دانتي تماماً . غير أن من العبث ان نفتش فيه عن نزعة انجازية مونولوجية منظمة وفلسفية حتى وأن كانت ديالكتيكية ، لا لأن المؤلف كان عاجزاً عن ذلك ، بل لأن ذلك لم يدخل في خطته .

ما الذي حمل إنجلجاردت على آن يبحث في مؤلفات دوستويفسكي عن «حلقات متفرقة للبناء الفلسفي المعقد المجسد لتاريخ التشكل التدريجي للروح الانساني»[٤١] اي أن يسير في الطريق المعبد الخاص باسباغ المونولوجية

الفلسفي على اعماله الابداعية .

يبدو لنا ان الخطأ الاساسي كان قد اقترفه انجلجاردت في بداية الطريق بالضبط عند محاولته تحديد (الرواية الايديولوجية) عند دوستويفسكي . فالفكرة بوصفها مادة التعبير تشغل حيزا كبيرا في ابداع دوستويفسكي ، إلا أنها مع ذلك ليست بطلة رواياته . لقد كان الانسان هو بطله ، وأنه عبر في نهاية المطاف لا عن الفكرة داخل الانسان ، بل عبر ـ اذا ما أردنا استخدام كلماته هو بالذات ـ عن «الانسان داخل الانسان» . أما الفكرة نفسها فقد كانت بالنسبة اليه إما محكاً لاختبار الانسان داخل الانسان ، وإما شكلا يستخدم للكشف عنه ، او ، اخيرا ـ وهذا هو الشيء الاساسي ـ بوصفها ذلك «الوسط المادي» ، ذلك المحيط المادي ، الذي بفضله يتم الكشف عن الوعي الانساني في أجلى صوره . إن إنجلجاردت يعجز عن تقويم الشخصانية Perosonalism العميقة عند دوستويفسكي . أما «الافكار في ذاتها» حسب المفهوم الافلاطوني او «الوجود المثالي» حسب مفهوم القائلين بمذهب الظواهر Phenomenologists فلم يعرفها دوستويفسكي ، ولم يتأملها ولم يصورها . من وجهة نظر دوستويفسكي لم يكن هناك وجود للافكار وللآراء ، وللحالات التي لا تخص احداً ، والتي كان بامكانها ان تكون «في ذاتها» . أما «الحقيقة في ذاتها» فانه يتصورها وفق العقيدة المسيحية ، عقيدة مجسدة في المسيح بكلمة اخرى ، إنه يتصورها بوصفها شخصية Personality ، ترتبط بعلاقات متبادلة مع غيرها من الشخصيات الاخرى .

لهذا فقد صور دوستويفسكي ، لا حياة الفكرة داخل الوعي الوحيد ، ولا العلاقات المتبادلة بين الافكار ، بل التأثير المتبادل بين اشكال الوعي في مجال الافكار (ولكن ليس الافكار فقط) . ونظراً لأن الوعي في عالم دوستويفسكي قدم لا على طريق تشكله ونموه ، أي لا من خلال وجوده التأريخي ، جنباً الى جنب مع غيره من أشكال الوعي الاخرى ، ترتب على ذلك أن هذا الوعي نفسه لا يستطيع ان يركز على نفسه وعلى فكرته ، على تطوره المنطقي والفطري ، ولذلك فهو يحاول ان يتبادل التأثير مع اشكال

الوعي الاخرى . والوعي عند دوستـويفسكي لا يكتفي بنفسه ابـدا ، بل يرتبط بعلاقة متوترة مع وعي آخر . إن كل خلجة من خلجات البطل ، إن كل فكرة من أفكاره هي ذات طابع حواري في اعماقها ، موشاة بالجدل ، مفعمة بروح الخصام ، او على العكس ، مفتوحة امام الهام غيري ، على اي حال فهي لا تركز ببساطة على موضوعها ، بل مصحوبة دائما بتلفت ابدي نحو إنسان اخر . يمكن القول ان دوستويفسكي يقدم من خلال الشكل الفني علم اجتماع Sociology خاص بأشكال الوعي ، على أن ذلك يتم ، في الحقيقة في مجال التعايش حسب . غير ان دوستويفسكي بوصفه فنانا يسمو ، على الرغم من ذلك الى مستوى الرؤيا الموضوعية لحياة اشكال الوعي وأشكال تعايشها الحي ، فهو يقدم مادة قيمة وغنية حتى لعالم الاجتماع .

أن كل فكرة من أفكار ابطال دوستويفسكي «إنسان في داخل القبو» . راسكولنيكوف ، إيفان كرامازوف واخرون) تحس نفسها منذ البداية لمحة من حوار لم ينته . مثل هذه الفكرة لا تحاول ان تكون كلاً مونولوجياً منجزاً ومدموكاً . إنها تحيا بتوتر على تماس مع فكرة غيرية ، مع وعي غيري . إنها حادثة على طريقتها الخاصة ولا تنفصل عن الانسان .

إن مصطلح «الرواية الايديولوجية» يبدو لنـا ، لهذا السبب ، غـير ملائم ويصرفنا بعيداً عن المهمة الفنية الحقيقية لدوستويفسكي .

وهكذا فان إنجلجاردت لم يخمن ، هو الآخر ، تماماً الارادة الفنية لدوستويفسكي . إنه ، وهو يتلمس عدداً من لحظاتها الجوهرية ، يفهم هذه الارادة بعامة على أنها إرادة مونولوجية فلسفياً ، جاعلاً من تعدد الاصوات اشكال الوعي المتعايشة مجرد تشكل أحادي الصوت لوعي واحد .

كان أي. ف. لوناچارسكي قد طرح بدقة وسعة كبيرتين مشكلة تعدد الاصوات في مقالة : «حول تعددية الاصوات» عند دوستويفسكي[٤٢] . إن أي ف. لوناچارسكي يتفق معنا بصورة عامة حول القضية المطروحة من قبلنا حول الرواية المتعددة الاصوات عند دوستويفسكي . إنه يقول : وهكذا فاني افترض أن م. م. باختين تمكن ليس فقط من أن يؤكد بدرجة كبيرة من

الوضوح تفوق ما فعله بهذا الصدد أي واحد اخر قبله ، الأهمية الضخمة لتعدد الاصوات في رواية دوستويفسكي ، ودور هذه التعددية للأصوات بوصفها ابرز وأهم سمة لروايته ، بل واستطاع كذلك أن يحدد بدقة الاستقلال الذاتي غير الاعتيادي والذي لم يخطر ببال الغالبية العظمى من الكتاب الآخرين ، كذلك ان يحدد الاهمية الكاملة لكل «صوت» ، هذا الاستقلال وهذه الاهمية التي عرضت على نطاق واسع ومدهش عند دوستويفسكي (ص ٤٠٥) .

بعد ذلك يبين لوناجارسكي بصورة صائبة كيف أن كل الاصوات التي تلعب دوراً حقيقياً وجوهريا في الرواية يمثلون بانفسهم «قناعات» او «وجهات نظر تجاه العالم» .

«إن روايات دوستويفسكي هي بمثابة حوارات دبرت بشكل رائع . إنها على حد تعبير البعض ، حادة بوجه خاص . لا بد من أن نفترض ان لدى دوستويفسكي ميلا ما تقريباً لطرح مختلف المشكلات الحياتية ، للمناقشة امام هذه «الاصوات» الفريدة من نوعها ، والمفعمة بالحماسة ، المتأججة بلهيب التعصب بالاضافة الى ذلك فان دوستويفسكي نفسه يبدو وكأنه يكتفي بمجرد حضور هذه المجادلات المتوترة وبمجرد انتظار ما ستسفر عنه هذه القضية . هذا هو واقع الامر في معظم الحالات» (ص ٤٠٦) .

ويواصل لوناچارسكي حديثه لطرح القضية الخاصة بأسلاف دوستويفسكي في مجال تعدد الاصوات . مثل هؤلاء الاسلاف يراهم متمثلين بكل من شكسبير وبلزاك .

اليكم ما يقوله بشأن تعددية الاصوات عند شكسبير .

«نظراً لأن شكسبير غير منحاز (على الاقل هكذا نظروا اليه لفترة طويلة) فهو متعدد الاصوات الى حد بعيد . من الممكن جدا ان نعدد سلسلة طويلة من الاحكام حول شكسبير اصدرها خيرة المعنيين بآثاره ، وخيرة مقلديه او المعجبين به الذين ادهشتهم بالضبط قدرة شكسبير على خلق شخصيات مستقلة تماما عنه بالذات ، اضافة الى كون هذه الشخصيات متنوعة الى اقصى حد ، زد على أن آراء وتصرفات كل من هذه الشخصيات

داخل هذه الحلقة الكبيرة تمتلك منطقا داخليا متينا ...

ليس من حقنا ان نقول ، ونحن نتحدث عن شكسبير ، كما لو ان مسرحياته تحاول البرهنة على فرضية ما معينة ، ولا القول كذلك بأن «الاصوات» الداخلة في هذا التعدد العظيم للاصوات لعالم شكسبير الدرامي ، كما لو أن هذه الاصوات فقدت قيمتها الكاملة لصالح الخطة الدرامية ، لصالح البنية بذاتها (ص ٤١٠) .

يعتقد لوناجارسكي ان الظروف الاجتماعية لعصر شكسبير مماثلة لتلك الظروف في عصر دوستويفسكي .

ما هي طبيعة الحقائق الاجتماعية التي يجري تصويرها في عالم شكسبير المتعدد الاصوات ؟ أجل إنها ـ في نهاية المطاف ـ طبعا ، نفس تلك الحقائق التي نصادفها عند دوستويفسكي ، اذا ما راعينا أهم ما في جوهر هذه الحقائق . إن عصر النهضة ، ذلك العصر الزاهي الذي تحطم الى عدد كبير من الشظايا البراقة ، والذي أنجب شكسبير وغيره من الكتاب الدراميين الذين عاصروه ، كان فعلاً نفس تلك النتيجة المترتبة على دخول الرأسمالية العاصف الى انجلترا القروسطية الهادئة نسبيا . ولقد بدأ هنا ايضا ، بالضبط ذلك الانهيار العظيم ، وتلك التطورات العملاقة وتلك التصادمات المفاجئة وتلك التكوينات الاجتماعية ، وتلك النظم الخاصة بالوعي التي لم يسبق لها ابداً ان وجدت بعضها الى جانب البعض الاخر (ص ٤١١) .

لقد كان أي ف. لوناچارسكي محقا ، فيما نعتقد ، من حيث امكانية الكشف عن عناصر ما ، عن اصول ما ، عن بدايات لتعددية الاصوات في مسرحيات شكسبير . ينتمي شكسبير شأنه في ذلك شأن رابليه ، وسرفانتس . وجريميسلهاوزن وغيرهم ، الى ذلك الخط من خطوط تطور الادب الاوربي ، هذا الخط الذي أخذت تنضج فيه أجنحة تعددية الاصوات ، والذي اختتمه ـ من هذه الزاوية ـ دوستويفسكي . ولكن الحديث حول تعددية اصوات مكتملة الصياغة تماماً وموجهة نحو هدف معين ، خاصة بمسرحيات شكسبير ، مثل هذا الحديث ، في رأينا غير ممكن للتصورات التالية :

اولا ـ الدراما بحكم طبيعتها غريبة على تعددية الاصوات . بامكان الدراما ان تكون متعددة المناهج ، ولكنها لا تستطيع ان تكون متعددة العوالم . إنها تسمح فقط بنظام واحد للادراك ، لا بعدد من النظم .

ثانيا ـ حتى في حالة إمكانية الحديث عن كثرة الاصوات الكاملة القيمة ، فان ذلك سينصرف الى اعمال شكسبير بعامة ، وليس الى اعمال درامية بعينها . ففي كل دراما ، في الحقيقة ، هناك صوت واحد كامل القيمة خاص بالبطل ، أما تعدد الاصوات Polyphone فيفترض كثرة في الاصوات الكاملة القيمة في حدود عمل ادبي واحد ، ذلك أنه في هذه الحالة فقط يصبح ممكنا توفر مبادىء وأسس تعددية الاصوات الخاصة ببناء العمل كاملا .

ثالثا ـ الاصوات عند شكسبير لا تعتبر وجهات نظر حول العالم بنفس المستوى الذي نجدها عليه عند دوستويفسكي . فأبطال شكسبير ليسوا حملة ايديولوجيات بالمعنى الدقيق للكلمة .

يمكن أن يكون هناك حديث عن تعدد الاصوات حتى عند بلزاك ، ولكن حول عناصر منها فقط . بلزاك ينتمي الى نفس خط تطور الرواية الاوربية الذي يقف فيه دوستويفسكي نفسه ، ولهذا فهو يعتبر واحداً من اسلافه المباشرين . لقد جرت الاشارة بلا انقطاع الى النقاط المشتركة بين كل من بلزاك ودوستويفسكي(أحسن هذه الاشارات واصوبها ما نجده عند ل. جروسمان) ، ولهذا لا نرى ما يبررالعودة الى هذا الموضوع . غير أن بلزاك لا يذلل موضوعية أبطاله ولا الانجازية المونولوجية لعالمه .

نعتقد ان دوستويفسكي وحده ينفرد بامكانية اعتباره مؤسسا حقيقيا لتعدد الاصوات .

يولي أي ڤ. لوناچارسكي اهتماماً خاصاً لقضايا توضيح الاسباب التاريخية والاجتماعية لتعددية الاصوات عند دوستويفسكي .

يكشف أي ڤ. لوناچارسكي في معرض اتفاقه مع كاوس ، بصورة أعمق عن تلك النزعة التناقضية الحادة لعصر دوستويفسكي ، عصر الرأسمالية الروسية الفتية ، ثم يواصل بحثه ليكشف عن النزعة التناقضية وازدواجية الشخصية الاجتماعية لدوستويفسكي نفسه ، وليكشف عن

تردده بين الاشتراكية والعقيدة الدينية المحافظة ، هذا التردد الذي كان السبب وراء عدم اهتدائه الى الحلول النهائية . سندرج فيما يلي الاستنتاجات النهائية للتحليل النشوئي التأريخي الذي أجراه لوناجارسكي .

«إن الانشطار الداخلي وحده في وعي دوستويفسكي ، الى جانب إنشطار المجتمع الرأسمالي الروسي الفتي ، هو الذي قاده الى المطالبة بالعودة باستمرار الى الاصغاء الى عملية مبدأ الاشتراكية ، الى عملية الواقع ، فضلاً عن أن المؤلف أوجد لهذه العمليات اكثر الظروف تعارضاً مع الاشتراكية المادية» (ص ٤٢٧) .

ثم بعد ذلك بقليل :

«أما تلك الحرية التي لم تكن معروفة من قبل والخاصة بـ «الأصوات» في تعددية الأصوات عند دوستويفسكي ، هذه الحرية التي أدهشت القارىء فتعبر بالضبط نتيجة لضآلة سلطة دوستويفسكي على النفوس التي أثارها ...

قد يكون دوستويفسكي سيداً على نفسه بوصفه كاتباً ، ولكن ترى هل هو سيد نفسه بصفته إنساناً ؟

كلا ، إن دوستويفسكي لم يكن سيد نفسه بوصفه إنساناً ، وان إنقسام شخصيته وانشطارها ، وان رغبته في الاعتقاد بما لا يوحي له بعقيدة حقيقية ، ورغبته في رفض او دحض ما يوحي له بالشك - إن كل ذلك هو ما يجعل منه مهيئاً ليكون معبراً أليما وضرورياً عن نزعة الشك في عصره» (ص ٤٢٢) .

لا شك ان التحليل النشوئي الذي يقدمه لوناچارسكي بخصوص تعددية الاصوات عند دوستويفسكي ، عميق ولا يثير شكوكاً جدية طالما بقي في نطاق التحليل النشوئي - التأريخي . ولكن الشكوك تبدأ عندما يحاول البعض أن يستخلص من هذا التحليل استنتاجات مباشرة وصريحة تتعلق بالقيمة الفنية ، وبالطابع التقدمي التأريخي (على المستوى الفني) لنمط الرواية المتعددة الاصوات الذي أوجده دوستويفسكي . إن التناقضات

الحادة جداً للرأسمالية الروسية المبكرة ، وإن ازدواجية دوستويفسكي بوصفه شخصية اجتماعية وعدم أهليته الشخصية لاتخاذ حلول أيديولوجية محددة ، إن كل ذلك يعتبر ـ اذا ما اخذ بذاته إجمالاً ـ امراً سلبياً وعابراً من الناحية التأريخية ، ومع ذلك فقد أتضح ان كل هذه الاشياء قد شكلت شروطاً مثلى لايجاد الرواية المتعددة الاصوات ، ولايجاد «تلك الحرية التي لم يسبق لها مثيل والخاصة بـ «أصوات» تعددية الأصوات Polyphone عند دوستويفسكي» ، هذه التعددية التي تعتبر دون شك خطوة الى أمام في تطور الرواية الروسية والاوربية . لقد انسحب الى الماضي منذ زمن بعيد كلا من العصر مع ما ينطوي عليه من تناقضات ملموسة ، وشخصية دوستويفسكي البيولوجية الاجتماعية مع كل ما اتصفت به من صرع وازدواجية أيديولوجية ، ومع ذلك فأن المبدأ البنيوي الجديد الخاص بتعدد الاصوات الذي تم الكشف عنه وسط هذه الظروف ، هذا المبدأ ما يزال يحتفظ وسيحتفظ في المستقبل ايضا باهميته الفنية ضمن ظروف اخرى مغايرة تماماً خاصة بالعصور المقبلة . إن الاكتشافات العظيمة التي تصدر عن العبقرية الانسانية تكون ممكنة وذلك فقط في ضوء ظروف محددة في عصور محددة ، إلا أن هذه الاكتشافات لن تموت ابدا ولن تفقد اهميتها اسوة باختفاء العصور التي أنجبتها .

إن لوناچارسكي لم يرتب استنتاجاته الخاطئة حول تلاشي الرواية المتعددة الاصوات عند دوستويفسكي ، على تحليله النشوئي مباشرة . ومع ذلك فان الكلمات التالية من مقاله تبرر مثل هذا الاستنتاج . اليكم هذه الكلمات .

«لم يمت دوستويفسكي بعد لا عندنا ولا في الغرب ، ذلك لأن الرأسمالية لم تمت ، دعك عن موت رواسبها ... من هنا أهمية ان ننظر في جميع مشاكل الـ «دوستويفسكية» التراجيدية» (ص ٤٢٩) .

يخيل الينا ان من الصعب اعتبار هذه الصيغة موفقة . إن اكتشاف الرواية المتعددة الاصوات من قبل دوستويفسكي ، سيبقى قائما حتى بعد زوال الرأسمالية .

لا يجوز مطلقا ، طبعا ان نطابق بين «الدوستـويفسكية» التي دعـا لوناچارسكي بحق الى الوقوف في وجهها ، مقتفيا بذلك اثر غوركي ، وبين تعـددية الاصـوات . فـ «الدوستـويفسكيـة» هي تلك الحثـالة الرجعيـة المـونولوجيـة الصرف المتبقيـة بعد ان عصـرت تعدديـة الاصوات عنـد دوستويفسكي . إنها تنكفىء دائما الى اعماق أطر وعي واحد ، وتنبش فيه لتؤلف مجموعة نواميس عبادة ازدواجية الشخصيـة المعزولة . إن الشيء الاساسي في تعددية الاصوات عند دوستويفسكي هو ما يحدث بين مختلف أشكال الوعي ، المهم فيها هو التأثير المتبادل بين أشكال الوعي هذه واعتماد بعضها على البعض الاخر .

يجب أن نتعلم لا عنـد كـل من راسكـولنيكـوف ، وسـونيـا ، وزوسيما ، أو إيفان كرامازوف بعـد أن نفصل اصـواتهم من الكيان الكـلي المتعدد الاصوات للروايات (وبذلك نكون قد شوهناها) ـ بل يجب أن نتعلم عند دوستويفسكي نفسه بوصفه خالقاً للرواية المتعددة الاصوات .

إن أي. ف. لوناچارسكي يكتفي في تحليله النشـوئي ـ تأريخيـاً ، بالكشف فقط عن تناقضات عصر دوستويفسكي وعن ازدواجيته الخاصة . ولكن من أجل أن تتحول هذه العوامل الفنية المضامين الى شكل جديد للرؤيا الفنية ، وأن تتجنب بنية جديدة للرواية المتعددة الاصـوات ، نقول ، من اجـل ذلك كان لا بـد من تهيئـة طويلة للتقـاليـد الادبيـة والأستيتيكيـة الاجتماعية . فالاشكال الجديدة للرؤيا الفنية تتكون ببطء ، وعبر قرون ، اما العصر فيكتفي بتهيئة الظروف المثلى لاتمام عملية نضج الشكل الجديد وتحقيقه . أما الكشف عن هذه العملية الخاصة بـالتهيئة الفنيـة للرواية المتعددة الاصوات فواجب يقع على عاتق نظرية الابداع التأريخية . لهذا فلا يجوز ، طبعا ، فصل نظرية الابداع عن التحليلات التأريخية الاجتماعية ، ولكن لا يجوز ايضا ان تذوب فيها .

خلال العقدين التاليين ، أي خلال الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن، انسحبت نظرية الابداع عند دوستويفسكي الى الوراء بالمقارنة مع المسائل

الهامة الاخرى التي تخص دراسة أعماله الابداعية . استمر العمل مع دراسة النصوص وطبعها ، كما تم طبع عدد من المخطوطات ، ودفاتر المذكرات الخاصة بعدد من روايات دوستويفسكي ، واستمر العمل لاصدار مجموعة رسائله في اربعة مجلدات ، كما درس التأريخ الابداعي لعدد من الروايات[٤٣] . ولكن لم تظهر خلال هذه الفترة دراسات نظرية متخصصة حول نظرية الابداع عند دوستويفسكي ، والتي يمكن اعتبارها مهمة من وجهة نظر فرضيتنا او مفهومنا الخاص بـ «الرواية المتعددة الاصوات» .

ومن وجهة النظر هذه ، يمكن أن يثير لدينا اهتماماً نسبياً عدد من ملاحظات ف. كيربوتين في عمله غير الكبير ، الموسوم «ف. م. دوستويفسكي» .

وبخلاف عدد كبير جداً من الباحثين الذين يرون في أعمال دوستويفسكي روحاً واحداً ووحيداً ـ هو روح المؤلف نفسه ، يشير كيربوتين الى قدرة دوستويفسكي الخاصة في أن يرى ويتلمس ارواحاً اخرى .

«امتلك دوستويفسكي القدرة على رؤية مباشرة تقريباً للحالات العقلية لدى الآخرين . إنه نظر في الروح الغريب عنه وكأنه يستعين بعدسة مكبرة تتيح له التقاط أدق الظلال ، تتيح له تتبع أدق الخلجات وأدق التحولات الجارية داخل النفس البشرية . يبدو دوستويفسكي وكأنه يراقب مباشرة العمليات السايكولوجية الجارية في أعماق الانسان ويجمعها على صفحة الورق متجنباً بذلك كل الحواجز الخارجية ...

ليس في موهبة دوستويفسكي رؤية الحالة العقلية عند الغير ، وفي رؤية اعماق «روح» الغير أي شيء قبلي a prior . غير أنه امتاز فقط بأن طبق ابعاداً استثنائية ، غير أنه استند حتى على الاستبطان Introspection ، حتى على مراقبة الاخرين ، وعلى الدراسة المواظبة للانسان في الاعمال الادبية الروسية والعالمية على حد سواء . باختصار إنه استند على الخبرة الداخلية والخارجية فاكتسب بذلك أهمية موضوعية[٤٤] .

يؤكد ف. كيربوتين وهو يفند التصورات الخاطئة حول ذاتية وفردية المذهب السايكولوجي عند دوستويفسكي ، يؤكد على الطابع الاجتماعي

والواقعي .

خلافاً للاتجاه السايكولوجي الانحطاطي Decadence المنحل من النمط الذي نجده عند كل من بروست وجويس ، والذي يشير الى أفول وموت الادب البرجوازي ، يعد الاتجاه السايكولوجي عند دوستويفسكي من خلال أعماله الهامة ليس ذاتيا ، بل واقعي الطابع . إن اتجاهه السايكولوجي هو بمثابة الطريقة الفنية الخاصة للتغلغل في الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية المتناقضة ، للتغلغل الى نفس سويداء العلاقات الاجتماعية التي تثير قلق الكاتب ، كما يعتبر كذلك ، طريقة فنية خاصة لاعادة خلقها بواسطة فن الكلمة ... لقد تأمل دوستويفسكي بواسطة الصور المعالجة سايكولوجياً ، إلا انه تأمل بطريقة اجتماعية» .

إن الفهم الصائب لـ «الاتجاه السايكولوجي» عند دوستويفسكي ، بوصفه رؤيا واقعية ـ موضوعيا ، خاصة بالجماعة المتناقضة وبالحالات العقلية لدى الآخرين ، هذا الفهم قاد ف. كيربوتين حتى الى فهم صائب لتعددية الاصوات عند دوستويفسكي ، وذلك على الرغم من انه لم يستعمل هذا المصطلح .

«لقد قدم تأريخ كل «روح» فردي ... عند دوستويفسكي لا بصورة منفصلة ، بل جنبا الى جنب مع وصف اشكال المعاناة السايكولوجية لفرديات عديدة اخرى . وسواء أقدم السرد القصصي عند دوستويفسكي على لسان المتكلم ، في صيغة موعظة ، أو على لسان المؤلف ـ القاص ، فاننا نجد أن الكاتب ينطلق من مقدمات تفترض المساواة التامة للناس الذين يعانون ويتعايشون في وقت واحد . إن عالمه هو عالم كثرة سايكولوجيات ذات وجود موضوعي ، وذات تاثيرات متبادلة في بعضها البعض ، الامر الذي ينفي الذاتية والانانة Solipsism ، في تفسير العمليات السايكولوجية ، هذه الانانة الشائعة جداً في الادب البرجوازي الانحطاطي»[٤٦]

هذه هي استنتاجات ف. كيربوتين الذي توصل ، وهو يسير في طريقه الذي اشتقه لنفسه الى نتائج قريبة من نتائجنا .

اغتنت الدراسات الادبية حول دوستويفسكي خلال الاعوام العشرة

الاخيرة بسلسلة من الدراسات المركبة القيمة (مقالات وكتب) التي غطت مختلف جوانب إبداعه (ف. يرميلوف ، ف. كيربوتين ، غ. فيرليندر ، أي بلكين ، ف. يفنين ، يا . بيلينكيس وغيرهم) . ولكن سادت في هذه الاعمال التحليلات الادبية ذات الطابع التأريخي والاجتماعية ـ التاريخية لاعمال دوستويفسكي الابداعية فضلاً عن الواقع الاجتماعي الذي انعكس فيها . أما مشكلات نظرية الابداع بوجه خاص ، فقد تناولها ـ كقاعدة ـ بصورة عارضة (على الرغم من اننا نصادف في عدد من هـذه الاعمال مـلاحظات قيمة ، إلا انها متفرقة ، حول جوانب متفـرقة تخص الشكـل الفني عند دوستويفسكي) .

ومن وجهة نظر مبحثنا يتمتع كتـاب ف. شكلوفسكي «مع وضـد . ملاحظات حول دوستويفسكي» باهمية خاصة[٤٧] .

ينطلق ف شكلوفسكي من موضوع طرحه ل. جروسمان لاول مرة ، يقول إن الجدل بالذات ، إن صراع الاصوات الايديولوجية يكمن في نفس أساس الشكل الفني لأعمال دوستويفسكي ، في أساس اسلوبه . غير أن الذي يهم شكلوفسكي لا الشكل المتعدد الاصوات قدر اهتمامه بـالمنابـع التأريخية (الدهرية) والسِّيَرية الحياتية لنفس الجدل الايديـولوجي الذي أوجد هذا الشكل . وفي معرض ملاحظته ذات الطابع الجدالي «ضد» يحدد بنفسه جوهر كتابه كما يلي : «لا يتمثل جوهر عملي في تحديد هذه الخصائص الاسلوبية التي اعتبرها بديهيـة ، فلقد حـددها دوستـويفسكي نفسه في «الاخوة كرامازوف» حيث اطلق على واحد من كتب الرواية عنوان : ,Pro) (Contro . لقد حاولت ان اوضح في الكتاب امراً آخر : ما الذي استدعى ذلك الجدل الذي كان الشكل الادبي عند دوستويفسكي اثراً من آثـاره ، وفي الوقت نفسـه أين يكمن الطابع العـالمي لروايات دوستـويفسكي ، بكلمـة اخرى . من الذي يهتم الآن بهذا الجدل[٤٨] .

يكشف ف. شكلوفسكي بشكل حاد وفعال جدا معروف لديه ، وفي معرض توظيفه لمادة بيوجرافية (سيرية) وادبية تاريخية ، وتأريخية كبيرة ومتنوعة يكشف عن جدال القوى التأريخية . عن جـدال اصوات العصر

الاجتماعية ، والسياسية ، والايديولوجية هذا الجدال الذي يمر عبر كل مراحل الطريق الابداعي والحياتي لدوستويفسكي ، والذي يتخلل كل أحداث حياته ، والذي ينظم شكل ومضمون جميع اعماله ويتحكم بها . وهذا الجدال بقي من دون حل سواء بالنسبة لدوستويفسكي نفسه او بالنسبة لعصره . «وهكذا فقد مات[٤٩] دوستويفسكي دون ان يحل شيئا ، متجنبا الحلول ورافضا التهاون مع الجدار» .

من الممكن الاتفاق مع هذا (وذلك على الرغم من امكانية المجادلة طبعا بخصوص عدد من احكام ف. شكلوفسكي المتفرقة) . غير أنه يتعين علينا أن نوضح هنا أنه اذا كان دوستويفسكي قد مات «دون أن يحلَ شيئاً» من المسائل الايديولوجية التي طرحها العصر ، فانه قد مات بعد أن أوجد شكلاً جديداً للرؤيا الفنية ، أي بعد ان أوجد الرواية المتعددة الاصوات التي تحتفظ باهميتها الفنية حتى بعد ان انسحب الى اعماق الماضي كل من العصر وجميع التناقضات التي أوجدها .

يضم كتاب ف. شكلوفسكي ملاحظات قيمة تتعلق حتى بمشاكل نظرية الابداع عند دوستويفسكي . ومن وجهة نظر مبحثنا هناك ملاحظتان مهمتان .

تتعلق الاولى منهما بعدد من خصائص العملية الابداعية لمخططات مسودات دوستويفسكي .

« لقد أحب فيودور ميخائيلو فيتش ان يضع بسرعة مخططات الاشياء كما أحب اكثر من ذلك ان يطور ويتأمل ويعقد المخططات ، ولم يظهر ميلاً لانهاء المخطوطة .

لم يكن مرد ذلك ، طبعاً ، الى «الاستعجال» نظرا لان دوستويفسكي عمل في عدة مسودات «مستلهماً إياه (المشهد. ف. ش.) مرات عديدة» (من رسالة الى م. دوستويفسكي عام ١٨٥٨) . غير ان مخططات دوستويفسكي تتضمن في الحقيقة ، عدم الاكتمال ، تبدو وكأنها فُندت ودُحِضت .

أعتقد ان الوقت لم يكن كافيا لديه ، لا لأنه وقع عدداً كبيرا جدا من العقود ، وأنه ماطل في اختتام العمل . فطالما بقي العمل متعدد البرامج

ومتعدد الاصوات ، وطالما بقي الناس يتجادلون فيه ، لم يساوره شعور بالقنوط بسبب غياب الحل كانت نهاية الرواية تعني بالنسبة الى دوستويفسكي إنهيار برج بابلي جديد»(٥٠) .

انها لملاحظة قيمة . ففي مسودات دوستويفسكي يجري الكشف عن الطبيعة المتعددة الاصوات لاعماله الابداعية ، كذلك عدم الانتهاء المبدئي لحواره ، يجري الكشف عن ذلك بشكل عار وفج . وعلى العموم فان العملية الابداعية عند دوستويفسكي ، كما عبر هو نفسه عن ذلك في دفاتر مسوداته ، هذه العملية تميزت بحدة من العملية الابداعية لدى الكتاب الآخرين (عند ليف تولستوي ، على سبيل المثال) . دوستويفسكي لا يتعامل مع الصور الموضوعية للناس ، ولا يبحث عن الاحاديث الموضوعية للشخصيات (هذه الاحاديث النموذجية والمتميزة) ، ولا يبحث عن كلمات معبرة وملفتة للنظر ونهائية خاصة بالمؤلف ، بل يبحث بالدرجة الاولى عن كلمات تخص البطل ، كاملة الدلالة الى حد بعيد ، كما انها تبدو وكأنها مستقلة عن المؤلف تعبر لا عن شخصية البطل (او خصوصيته) لا عن موقفه في هذه الظروف الحياتية بالذات ، بل عن موقفه الاخير من العالم ، هذا الموقف الايديوليوجي الذي جرى تأمله ، اما بالنسبة للمؤلف ، بوصفه مؤلفا ، فهو يبحث عن وضعيات محورية وعن كلمات تستحق ان يستشهد بها ، ومشاكسة ، واستعلامية وحوارية . هنا يكمن التفرد العميق للعملية الابداعية عند دوستويفسكي(٥١) . إن دراسة مسودات ومواد دوستويفسكي في هذه الزاوية تعد مسألة هامة ومفيدة .

يتناول شكلوفسكي في مقاله آنف الذكر مسألة معقدة تخص عدم انجازية الرواية المتعددة الاصوات . إننا نلاحظ ، بالفعل ، في روايات دوستويفسكي تصادما فريدا بين عدم الانجازية الداخلية للحوار والابطال ، وبين الاكتمال الخارجي (المحوري والتكويني في اغلب الاحوال) لكل رواية على حدة . ليس لدينا متسع للتعمق هنا في خوض هذه المشكلة المعقدة . ونكتفي بالقول فقط إن كل روايات دوستويفسكي ، تقريبا ، تمتلك نهاية ادبية فرضية ، نهاية حوارية فرضية (تتميز نهاية «الجريمة والعقاب» من

هذه الناحية ، بصورة خاصة) . وفي الحقيقة ، ان «الاخوة كرامازوف» وحدها تمتلك خاتمة متعددة الاصوات تماما ، غير أنه لهذا السبب بالذات بقيت الرواية ، من وجهة نظر مونولوجية خاصة ، غير منتهية .

ان ملاحظة ف. شكلونسكي الثانية لا تقل اهمية عن سابقتها . انها تخص الطبيعة الحوارية لكل عناصر البنية الروائية عند دوستويفسكي .

« لا ينفرد الابطال وحدهم بالجدال عند دوستويفسكي . فالعناصر المتفرقة الخاصة بالمعالجة المحورية تبدو وكأنها تسير في اتجاهات متعارضة مع بعضها : فالحقائق يجري إدراكها بطرق مختلفة وسايكولوجية الابطال تبدو في النهاية متناقضة مع نفسها . إن هذا الشكل يعد نتيجة ترتبت على جوهر العمل»[٥٢] .

وبالفعل ، فان النزعة الحوارية لدى دوستويفسكي لا تستنفد ابداً بتلك الحوارات الخارجية المعبر عنها من خلال التكوين والتي يجريها أبطاله . إن الرواية المتعددة الاصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع . وبين جميع عناصر البنية الروائية ، توجد دائماً علاقات حوارية ، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الاخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الالحان في عمل موسيقي Counterpoint . حقا ان العلاقات الحوارية هي ظاهرة اكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود Replications الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين ، انها ظاهرة شاملة تقريبا ، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الانسانية ، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى .

اتصف دوستويفسكي بالقدرة على سماع العلاقات الحوارية في كل مكان . وفي جميع ظواهر الحياة الانسانية التي يجري إدراكها وتأملها ، فحيثما يبدأ الوعي ، يبدأ ـ بالنسبة اليه ـ الحوار . إن العلاقات الآلية وحدها هي التي تفتقر الى الطبيعة الحوارية ، ومثل هذه العلاقات رفض دوستويفسكي بصورة قاطعة ان تكون لها أي أهمية بالنسبة لفهم وتفسير حياة وتصرفات الانسان (كفاحه ضد المادية الآلية «الميكانيكية» ، وضد الاتجاه الفيزيولوجي الشائع ، وضد كلودبيرنار . وضد نظرية المحيط الى

غير ذلك) . ولهذا فان جميع علاقات العناصر والاجزاء الداخلية والخارجية للرواية ، تحمل عنده طابعا حواريا ، وبنى الرواية بأكملها بوصفها «حوارا كبيرا» . وترددت داخل هذا «الحوار الكبير» حوارات الابطال الداخلية في تكوين الرواية ، مسلطة بذلك الضوء عليه ومركزة إياه ثم اخيرا ، يغور الحوار الى الاعماق ، متخللا كل لفظة في الرواية جاعلا اياها مزدوجة الصوت ، والى كل حركة ايمائية تصدر عن وجه البطل . بعد ان يجعله عصبيا ومقطع الانفاس . أنه ذلك «الحوار المجهري» الذي يحدد خصائص الاسلوب اللغوي عند دوستويفسكي .

إن آخر ما ظهر في ميدان الدراسات الادبية حول دوستويفسكي التي خصصنا هذا الفصل لاستعراضها ، كانت مجموعة من البحوث التي اصطدرها معهد الادب العالمي التابع لاكاديمية العلوم السوفيتية في كتاب يحمل عنوان : «ابداع ف. م. دوستويفسكي» .

ضمت جميع الدراسات تقريبا التي ضمها هذا الكتاب ، والتي أعدها باحثون سوفييت ، عدداً غير قليل من الملاحظات المتفرقة القيمة تخص تعميمات نظرية اوسع أفقاً حول مسائل نظرية الابداع عند دوستويفسكي[٥٢] . اما بالنسبة لنا ومن وجهة نظر مبحثنا ، فان الدراسة ل. ب. جروسمان الكبيرة والتي كانت بعنوان : «دوستويفسكي فنانا» تنطوي على اهمية بالغة ، خصوصا في قسمها الثاني المكرس لـ «قوانين الابداع» .

يوسع ل. جروسمان في دراسته الجديدة ويعمق ويغني بملاحظات جديدة ، تلك المفاهيم التي سبق له ان طورها منذ العشرينات ، والتي استعرضناها في بداية بحثنا هذا .

وحسب رأي ل. جروسمان ، يكمن في اساس كل رواية من روايات دوستويفسكي «مبدأ التقاء قصتين او اكثر» هذه القصص التي تغني بعضها بعضا من خلال تضادها والتي ترتبط ببعضها وفق مبدأ تعدد الاصوات الموسيقي .

يشدد جروسمان ، وهو يقتفي اثر كل من فوجيه وفياجسلاف إيفانوف اللذين يقتبس آراءهما ، على الطابع الموسيقي للتكوين عند دوستويفسكي .

ومن بين ملاحظات واستنتاجات ل. جروسمان التي تنطوي على اهمية اكبر بالنسبة لوجهة نظرنا ، نذكر التالية :

« آشار دوستويفسكي نفسه الى مثل هذا المدخل التكويني (ذي النمط الموسيقي . م. باختين) واجرى يوما ما مقارنة بين نظامه البنيوي والنظرية الموسيقية لـ «الانتقالات» او المقابلة القائمة على التعارض لقد كتب آنذاك قصة تتألف من ثلاثة فصول مختلفة المضامين ، غير أنها تتمتع بوحدة داخلية . الفصل الاول هو بمثابة مونولوج جدالي وفلسفي والثاني بمثابة مشهد دراماتيكي يهيء للخاتمة المفجعة في الفصل الثالث . وهنا يسأل المؤلف : هل يجوز نشر هذه الفصول كلاً على حدة ؟ إنها حقا ، تتجاوب داخليا ، إنها مفعمة بنغمات متنوعة ، إلا انها غير معزولة عن بعضها ، تسمح بالتناوب الحميم للمقامات الموسيقية Tonolity لا لتقاطعها الآلي . وعلى هذا الاساس يمكن فك رموز اشارة خاطفة الا انها عظيمة الاهمية ، وردت في رسالة بعث بها دوستويفسكي الى اخيه بمناسبة انتظار صدور «مذكرات من داخل القبو» في مجلة «قريميا» ( الوقت) : تنقسم القصة الى ثلاثة فصول ... يتألف الفصل الاول ، ربما من ورقة ونصف ... أمن المعقول أن ينشر بصورة منفصلة ؟ سيضحكون من هذا الفصل حتما زد على انه من دون الفصلين الاخرين ، سيفقد الفصل الاول طعمه . إنك تفهم ماذا يعني العبور في الموسيقى . كذلك هنا بالضبط . يبدو للوهلة الاولى ان الفصل الاول مجرد ثرثرة ، غير أنه سرعان ما تفسر هذه الثرثرة عن فاجعة غير منتظرة في الفصلين الاخرين» (الرسائل ، المجلد الاول ، ص ٣٦٥) .

هنا يُدخل دوستويفسكي ، بدقة كبيرة ، الى برنامج التكوين الادبي قانون العبور الموسيقي من مقام نغمي الى اخر . إن القصة تبنى على اسس فن مزج الالحان Counterpoint الفني . إن العذاب النفسي للفتاة الساقطة في الفصل الثاني ، يقابل الاهانة التي تلقاها معذبها في الفصل الاول ، كذلك فان هذا العذاب يتعارض من حيث وداعته واستسلاميته مع الاحساس بعزة نفس معذبها الجريحة والحاقدة .

هذا هو عين ما يسمى بـ «مركز مقابل مركز» (Punetum Contra

Punetum) . إنها اصوات مختلفة ، تؤدي نغمات مختلفة داخل القيمة الغنائية الواحدة . إنها هي ما نعنيه بـ «تعددية الاصوات» التي تكشف عن تنوع الحياة ، وتعقد المعاناة البشرية . «كل شيء في الحياة ذو طبيعة طباقية Counterpoint إي يقوم على التعارض» ـ هذا ما صرح به م. إي جلينكا في مذكراته ، وهو واحد من اقرب المؤلفين الموسيقيين الى نفس دوستويفسكي[٥٤] .

تعد ملاحظات ل. جروسمان هذه بخصوص الطبيعة الموسيقية عند دوستويفسكي دقيقة جدا وصائبة جدا . يمكننا القول ونحن نترجم ، من لغة الموسيقى الى لغة نظرية الابداع الادبي ، مفهوم جلينكا الذي يقول فيه إن كل شيء في الحياة طباقي ، إن كل شيء في الحياة ـ من وجهة نظر دوستويفسكي ـ حواري ، أي نزعة تعارضية حوارية . اجل وبالفعل فمن وجهة نظر الاستيتيك الفلسفي تعد العلاقات الطباقية في الموسيقى هي النسخة الموسيقية للعلاقات الحوارية المفهومة على نطاق أوسع .

ويلخص ل. جروسمان الملاحظات التي ذكرناها بالشكل التالي :

« لقد تمثل ذلك في تحقيق القانون المكتشف من قبل الكاتب الروائي ، والخاص بـ «قصة ما اخرى» ، تراجيدية ومرعبة ، تنزع بقوة الى الوصف البرتوكولي للحياة الواقعية . وانسجاما مع نظريته في الابداع ، فان مثل هاتين الحبكتين تستطيعان ان تتطعما محورياً حتى بحبكات اخرى ، الامر الذي يؤدي حتى في حالات غير نادرة الى تعددية برامج معلومة في رواية دوستويفسكي الأن مبدأ تسليط ضوء مزدوج على الثيمة الرئيسية ، يبقى هو السائد . بهذا المبدأ ترتبط ايضا تلك الظاهرة المعروفة لدى دوستويفسكي والخاص بـ «الازدواجيين» الذين يضطلعون في مفاهيمه بمهمات ضرورية ليس فقط من الناحية الفكرية والسايكولوجية ، بل ومن الناحية التكوينية ايضا»[٥٥] .

هذه هي الملاحظات القيمة التي توصل اليها ل. جروسمان . إنها تتمتع ، بالنسبة لنا ، بأهمية خاصة ، وذلك لان جروسمان ـ بخلاف الباحثين الآخرين ـ يتناول مشكلة تعددية الاصوات عند دوستويفسكي من

جانب التكوين . إنه لا يعني بتعددية الاصوات الايـديولوجيـة في روايات دوستويفسكي ، قدر عنايته بالتطبيق التكويني بوجه خاص للطبـاق الذي يربط القصص المختلفة المتضمنة في الرواية ، والحبكات المختلفة ، والبرامج المختلفة .

هذا هو تفسير الرواية المتعددة الاصوات عند دوستويفسكي ، الذي نصادفه في ذلك الجزء من الدراسات التي خص بها الجزء الذي طرح عموماً مشكلات نظرية الابداع عنده . ما تزال غالبية الدراسات الادبية التاريخية والنقدية حوله تتجاهل خصوصية شكله الفني وتصر على البحث عن هذه الخصوصية في مضمونه ـ اي في الثيمات ، في الافكار ، في الصور المتفرقة المجتزأة من الروايات والمقومة فقط من زاوية مضمونها الحياتي . ولكن علينا ان نعترف ان من شأن هذا التناول ان يفقر حتى المضمون نفسه : سيفتقر في هذه الحالة الى اهم ما فيه ـ أي سيفتقـر الى ذلك الشيء الذي اكتشفه دوستويفسكي . وبدون فهم الشكل الجديـد للرؤيا يتعـذر ان نفهم فهما صحيحا حتى ذلك الشيء الذي تم الكشف عنه وتلمسه لاول مرة في الحياة بمساعدة هذا الشكل . فـالشكل الفني المفهـوم فهما صحيحـاً لا يصوغ المضمون الذي اصبح مكتشفا وجاهزاً ، بل يسمح بالعثور عليه وتلمسـه لاول مرة .

إن ذلك الشيء الذي ظهـر في الروايـة الاوربيـة والروسيـة قبـل دوستويفسكي في منتهى الاكتمال ـ العالم المونولوجي الوحيد الخاص بوعي المؤلف ـ يصبح في رواية دوستويفسكي جزءا ، مجرد عنصر من عنـاصر الكل . وإن ما كان يؤلف كل الواقع يصبح هنا أفقـا واحدا من آفـاقه ، مستوى واحداً من مستويات الواقع . إن ذلك الشيء الذي ربط الكل ـ الخط العملي محورياً ، والنبرة الشخصية والاسلوب الشخصي ـ يصبح هنا لحظة تابعة ، خاضعة . تظهر هنا مبادىء جديدة للاقتران الفني الخاص بعناصر وبناء الكل ، هنا يظهر ـ اذا ما تحدثنا بلغة مجازية ـ الطباق الروائي .

غير ان ايديولوجيا ابطال دوستويفسكي تستبعد حتى الآن وعي كل من

النقاد والباحثين . أما الارادة الفنية للكاتب فلا تحظى بادراك نظري واع .
يخيل الينا ان كل من يدخل تيه الرواية المتعددة الاصوات لا يستطيع ان
يهتدي فيها الى الطريق ، وإنه لا يستطيع ان يسمع ما هو كلي وراء الاصوات
المتفرقة . وفي الغالب لا يجري التقاط حتى الخطوط المبهمة لما هو كلي . كما
ان المبادىء الفنية نفسها الخاصة باقتران الاصوات لايمكن التقاطها
بواسطة الاذن . إن كل دارس يفسر الكلمة الاخيرة عند دوستويفسكي على
طريقته الخاصة ، غير أن الجميع يتفقون على فهمه بوصفه كلمة واحدة ،
بوصفه صوتاً واحداً ، مستوى واحداً ، وهذا بالضبط ينطوي على خطأ
كبير . لقد بقيت الوحدة التي فوق الكلمات ، وفوق الاصوات ، وفوق
النبرات ، الخاصة بالرواية المتعددة الاصوات غير مكتشفة .

# الفصل الثاني

# البطل وموقف المؤلف تجاه البطل
# في ابداع دوستويفسكي

لقد طرحنا الموضوع وقدمنا ـ في ضوء هذا الموضوع ـ عرضا مونولوجيا الى حد ما لأكثر المحاولات جدية من حيث تحديد الخاصية الاساسية لابداع دوستويفسكي . ولقد وضحنا في مجرى هذا التحليل النقدي ، وجهة نظرنا . والان يتعين علينا ان ننتقل الى تطوير وجهة النظر هذه تطويرا تفصيليا معززا بالبراهين وذلك بالاستناد الى المادة التي توفرها لنا اعمال دوستويفسكي .

سنتوقف عند ثلاث لحظات لموضوعنا هذا ، تترتب على بعضها وفق علاقة منطقية : عند حرية البطل النسبية واستقلاليته وعلاقة ذلك بصوته في ضوء خطة تعدد الاصوات ، وعند الطرح الخاص للفكرة في هذه الخطة . ثم عند المبادىء الجديدة للربط ، هذه المبادىء التي تقوم عليها الرواية ككل . والفصل الحالي مكرس للبطل .

البطل مهم بالنسبة الى دوستويفسكي لا على اعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع ، تجسد سمات محددة مميزة على المستوى الفردي ، ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعي ، ولا على اعتباره هيئة محددة تتألف من ملامح أحادية الدلالة وموضوعية ، قادرة بمجموعها على توفير إجابة عن سؤال «من يكون ؟» . كلا ، فالبطل يهم دوستويفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات ، بوصفه موقفاً فكرياً ، وتقويماً يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يحيطه . المهم بالنسبة لدوستويفسكي لا من يكونه بطله في العالم ، بل بالدرجة الاولى ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها .

يشكل ذلك خاصية مبدئية هامة جداً في فهم البطل . يتطلب البطل ، بوصفه وجهة نظر ، بوصفه نظرة الى العالم والى نفسه بالذات ، مناهج خاصة تماماً للكشف عنه ولتقديم خلاصة فنية مميزة . وبالفعل فان ما يجب الكشف عنه او وصفه واستخلاصه ، لا الواقع الحياتي المحدد الخاص بالبطل ، لا صورته القوية ، بل المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته ، انه في نهاية المطاف كلمة البطل الاخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه .

وبالتالي ، فان تلك العناصر التي تتكون منها صورة البطل ، تتألف لا

من ملامح الواقع ـ البطل نفسه والواقع الحياتي الذي يحيط به ـ بل الدلالة التي تنطوي عليها هذه الملامح بالنسبة للبطل نفسه ، وبالنسبة لوعيه الذاتي . إن جميع مواصفات البطل الثابتة والموضوعية ، حالته الاجتماعية ، خصوصيته الفردية والاجتماعية ، طباعه ملامحه الروحية وحتى مظهره الخارجي ، باختصار ، كل ما يساعد المؤلف عادة على تكوين صورة قوية وواضحة عن البطل ـ «من يكون ؟» كل ذلك يصبح عند دوستويفسكي موضوعا للتأمل عند البطل ، مادة لوعيه الذاتي . أما موضوع رؤيا المؤلف وتصويره فيتمثل في وظيفة هذا الوعي الذاتي . وفي الوقت الذي يعتبر فيه عادة الوعي الذاتي عند البطل مجرد عنصر واحد من عناصر واقعه ، مجرد سمة واحدة من صورته الكاملة ، هنا على العكس من ذلك تماماً ، يصبح الواقع كله عنصراً من عناصر وعيه الذاتي . المؤلف لا يحتفظ لنفسه ، أي لا يبقي ضمن منظوره الخاص بأي حكم جوهري ، ولا بأي سمة ، ولا بأي لمحة مهما كانت صغيرة ، من لمحات البطل : إنه يدخل كل ذلك ضمن المنظور الخاص بالبطل نفسه ، ويرميه في بوتقة وعيه الذاتي . إن هذا الوعي الذاتي الخالص تجري المحافظة عليه كاملاً ضمن منظور المؤلف نفسه وذلك بوصفه مادة للرؤيا وللتصوير .

يصور دوستويفسكي في مرحلته الابداعية الاولى ، «الفترة الغوغولية» ، لا «الموظف الفقير» ، بل الوعي الذاتي عند الموظف الفقير (ديفوشكين غولياوكين ، وحتى بروخارتشين) . ان ذلك الشيء الذي قدم في منظور غوغول بوصفه مجموع الملامح الموضوعية المتجسدة في الهيئة الفردية المميزة والاجتماعية الصلدة للبطل ، كل ذلك يجري إدخاله من قبل دوستويفسكي الى منظور البطل نفسه ليصبح هنا مادة وعيه الذاتي المبرح ، وحتى المظهر الخارجي لـ «الموظف الفقير» . الذي يصوره غوغول ، نجد دوستويفسكي يجبر البطل نفسه على تأمله في مرآة[1] . ولكن بفضل هذا تكتسب كل الملامح القوية للبطل وهي تنتقل من منهج تصوير لآخر ، دون أن تفقد شيئا من غناها المضموني ، تكتسب معنى فنياً من نوع آخر تماماً : إنها لم تعد قادرة على إنجاز صورة البطل وختمها ، ولا على بناء صورته

الكاملة وتوفير الجواب الفني عن سؤال مثل : «من يكون ؟» . إننا نـرى أمامنا لا الشخص الذي هو عليه ، بل الكيفية التي يعي بها ذاته . إن رؤيانا الفنية تجد نفسها وجهاً لوجه لا أمام واقع البطل ، بـل وجها لوجـه أمام الوظيفة الخالصة لوعي هذا الواقع من قبل البطل نفسه . وبهذه الطريقة يصبح البطل الغوغولي بطلاً دوستويفسكيا[٢] .

من الممكن اعطاء ربما صيغة مبسطة الى حد ما توضح ذلك الانعطاف الذي أحدثه دوستويفسكي الشاب في العالم الغوغولي : لقد حمـل المؤلف والقاص بكامل وجهات نظرهما وما قدماه من اوصاف وخلاصات تشخيصية وتعريفات للبطل ، حمله الى داخل منـظور البطل نفسـه ، وبواسـطة ذلك استطاع أن يحول الواقع المنجز والمتكامل الذي يخص البطل الى مادة لوعيه الذاتي (وعي البطل . المترجم) . وليس من العبث والحالة هذه ان يقـوم دوستويفسكي باجبار ماكار ديفوشكين - (بطل روايته «الناس الفقراء») على قراءة «معطف» غوغول ، وعلى أن يفهم هذا العمل الادبي وكأنه قصة تتحدث عنه بالذات ، وبوصفها هجواً موجهاً ضده بالذات بهـذه الطريقة بالضبط يدخل دوستويفسكي المؤلف الى داخل منظور البطل .

لقد أحدث دوستويفسكي أشبه بانقلاب كوبرنيكي على نطاق أضيق وذلك عندما جعل مما كان يعتبر صفة من صفات المؤلف المنجزة والثابتة ، جعلها لحظة تخص تقـرير البـطل لمصيره . إن العـالم الغوغـولي ، عالم «المعطف» ، و «الأنف» ، و «نيفسكي بروسبيكت» ، و «مذكرات مجنون» ، هـذا العـالم بقي بكـل مـا ينـطوي عليـه من غنى مضمـوني في اعمـال دوستويفسكي المبكرة - في «الناس الفقراء» وفي «المزدوج» . غير أن توزيع هذه المادة الواحدة من حيث غنى المضمون على العناصر البنائية ، كان عند دوستويفسكي بشكل مغاير تماماً . إن ما كان ينفذه المؤلف في السـابق ، اصبح الآن ينفذ بواسطة البطل وهو يسلط الضوء بنفسه على نفسه من زوايا نظر متنوعة ومختلفة تماما . المؤلف هنا لم يعد يسلط الضوء ، على الواقع الذي يحيط بالبطل ، بل على الوعي الذاتي عند البطل ، بوصفه واقعاً من الدرجة الثانية . لقد جرى تحول في الفكرة الاساسية للبنية ولكامل الرؤيا

الفنية ، وأن العالم كله اخذ يبدو بهيئة جديدة ، بينما لم يقم دوستويفسكي بادخال أي مادة جديدة تقريبا الى المادة الغوغولية[٣] .

إن ما يجري نقله من منظور المؤلف الى منظور البطل لا الوجود الحقيقي للبطل نفسه وحسب ، بل ومعه كل العالم الخارجي وظروف الحياة اليومية التي تحيط به والتي تدخل في مجرى وعيه الذاتي ، إن كل ذلك لم يعد يحتفظ بوجوده المستقل عن البطل وعلى مستوى واحد معه داخل عالم المؤلف ، ولهذا لم يعد بأمكان هذه الاشياء ان تشكل بعد الآن عوامل سببية ونشوئية Genetic تتحكم بوجود البطل ، ولا تستطيع أن تحمل داخل العمل الادبي وظيفة محددة . والى جانب الوعي الذاتي للبطل ، هذا الوعي الذي استوعب وامتص كل العالم المادي ، وعلى ذلك المستوى نفسه يمكن أن يوجد فقط وعي آخر مغاير ، والى جانب منظوره ـ منظور آخر ، والى جانب وجهة نظره بخصوص العالم ـ وجهة نظر اخرى بخصوص العالم . بامكان المؤلف ان يضع في مواجهة الوعي الحاد جدا عند البطل ، ان يضع العالم الموضوعي حسب ـ عالم أشكال وعي اخرى تقف على قدم المساواة مع وعي البطل .

لا يجوز فهم الوعي الذاتي للبطل من زاوية اجتماعية وتشخيصية ، وأن نرى في هذا الوعي مجرد سمة جديدة للبطل وان نعد ديفوشكين او غوليادكين ، على سبيل المثال ، بطلا غوغولياً زائداً الوعي الذاتي . بهذه الصورة بالذات فُهم ديفوشكين من جانب بيلينكي . إنه يأتي على ذكر المقطع الخاص بالمرآة والزر المقطوع ، هذا المقطع الذي أثار إعجابه كثيراً ، الا انه لم يتمكن من إدراك مغزاه الشكلي من الناحية الفنية : الوعي الذاتي من وجهة نظره تنتهي مهمته عند اغناء صورة «الانسان الفقير» بمضمون انساني وهو يضاف جنبا الى جنب مع الملامح الاخرى في الصورة القوية للبطل والمبينة من خلال المنظور الاعتيادي للمؤلف . ربما هذا الفهم بالذات هو الذي أعاق بيلينسكي عن ان يقوم «المزدوج» تقويما صحيحا :

إن الوعي الذاتي ، بوصفه فكرة فنية اساسية مهيمنة Dominant في بناء البطل ، لا يمكنه ان يكون الى جوار الملامح الاخرى لصورة البطل ، بل

هو يمتص هذه الملامح بوصفها مادته وبذلك يُفقدها كل قوة منجزة للبطل ومحدِّدة له .

من الممكن جعل الوعي الذاتي فكرة أساسية ومسيطرة في تصوير أي انسان . ولكن لن يكون كل انسان مادة مناسبة بالدرجة نفسها لمثل هذا التصوير . إن الموظف الغوغولي وفر من هذه الناحية إمكانيات ضعيفة الى حد بعيد . أما دوستويفسكي فقد بحث عن ذلك النوع من الابطال ، الذي كان بأمكانه ممارسة الوعي الذاتي بالدرجة الاولى ، وبامكان حياته كلها ان تكون وقفا على الوظيفة الخالصة لوعي نفسها والعالم . ومن هنا فقد ظهر في إبداعه «الحالم» و «الانسان من داخل القبو» . ومن هنا ايضا فان «الحلمية» و «القبوية» هما ملامح اجتماعية وتشخيصية للناس ، إلا أن هذه الملامح تخدم الفكرة الفنية المسيطرة عند دوستويفسكي .إن وعي الانسان القبوي والحالم غير القابل للتجسد والعاجز عن ذلك . هذا الوعي يعد تربة ملائمة جدا للصرح الابداعي عند دوستويفسكي بحيث مكنته تقريبا من دمج الفكرة الفينة السائدة في التصوير مع الفكرة التشخيصية الحياتية السائدة الخاصة بالانسان المصور .

إننا نقرأ عند دوستويفسكي : «اوه ، لو أني لم افعل أي شيء بسبب الكسل وحده . يا إلهي ، لكنت عندئذ فخوراً جدا بنفسي ومحترما لها ، لا حترمتها عندئذ لأنني في حالة تمكنني على الاقل من ان اتصف بالكسل ، أن أمتلك سمة ما بصورة ايجابية من بعض الوجوه على الاقل ، سمة أكون متأكداً على الاقل من وجودها . سؤال : من يكون هذا ؟ الجواب : متقاعس . حقا إنه لما يبعث على الانشراح أن أسمع ذلك عن نفسي إنه يعني تحديد إيجابي ، يعني ، هناك ما يمكن قوله عن نفسي«متقاعس !» ـ حقاً انه لقب ورتبة ، إنه وظيفة» المجلد الرابع ص ١٤٧ .

إن «الانسان من داخل القبو» لا يكتفي بأن يذيب في نفسه كل الملامح القوية الممكنة لهيئته جاعلا منها مادة لتأملاته ، بل لم يعد لديه وجود لمثل هذه الملامح ، ولا للتحديدات القوية ، وليس هناك ما يمكن قوله عنه ، إنه يبرز أمامنا لا على اعتباره إنسان حياة ، بل بوصفه ذاتا للوعي والحلم .

وبالنسبة للمؤلف فانه يبرز لا على اعتباره حاملا للخصائص والمواصفات التي بامكانها ان تكون محايدة تجاه وعيه الذاتي وأن يكون بامكانها أن تختتمها ، كلا ، فان رؤيا المؤلف موجهة بالضبط نحو وعيه الذاتي ونحو اللا إنجازية المستعصية واللا إنتهائية الدميمة لهذا الوعي الذاتي . ولهذا السبب عينه فان تحديداً تشخيصيا من الناحية الحيوية من قبيل«الانسان من داخل القبو» يندمج مع الفكرة الفنية المسيطرة في صورة فنية موحدة .

عند أساتذة الاتجاه الكلاسيكي وحدهم ، عند راسين وحده بامكاننا العثور على تطابق بهذه الدرجة من الامتلاء والعمق بين صورة الانسان وصورة البطل ، بين الفكرة الاساسية لبنية الصورة الفنية للشخصية والفكرة الاساسية للكاراكتر Character . غير أن هذه المقارنة مع راسين يوحي ظاهرها بالتناقض Paradox ، ذلك أن مادة المقارنة مختلفة بالفعل ، اختلافا كبيراً ، هذه المادة التي يتجسد فيها ، في هذه الحالة وتلك ، كل ذلك الامتلاء للمماثلة الفنية Adequatness . إن البطل عند راسين ـ هو ، بكامله ، الحياة الصلبة والراسخة ، أشبه بعمل من اعمال فن النحت . أما بطل دوستويفسكي ـ فهو ، بكامله ، وعي ذاتي . بطل راسين هو في جوهره قيمة ثابتة ونهائية ، أما بطل دوستويفسكي فهو وظيفة لا نهائية . إن بطل راسين مساو لنفسه هو بالذات ، اما البطل عند دوستويفسكي فلن تجده مطابقا لنفسه في أي لحظة من لحظات وجوده . لكن البطل الفني عند دوستويفسكي دقيق بالضبط مثل بطل راسين .

إن الوعي الذاتي ، بوصفه فكرة فنية مسيطرة في بناء صورة البطل ، يعتبر بذاته كافياً من اجل تفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الفني ، ولكن بشرط ان يقوم البطل ، بوصفه وعياً ذاتياً ، بالتعبير عن نفسه فعلا ، اي بشرط الا يندمج مع المؤلف . شرط ألا يصبح بوقاً لا يصال صوت المؤلف ، اخيراً بشرط ان تجري موضعة نبرة الوعي الذاتي للبطل وأن يحافظ داخل العمل الادبي نفسه على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف . وما لم يقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه ، فلن نجد امامنا عملا ادبيا ، بل وثيقة شخصية .

تعد أعمال دوستويفسكي ، في ضوء ذلك ، موضوعية بدرجة كبيرة ، ولهذا فان الوعي الذاتي للبطل يؤدي وقد اصبح فكرة مسيطرة ، الى تفكيك الوحدة المونـولوجية للعمـل الادبي (دون ان يؤدي ذلك ، طبعـا الى خرق الوحدة الفنية لهذا النمط غير المونولوجي الجديد) . البطل يصبح ، نسبيا حرا ومستقلا ، ذلك ان كل ما جعل منه قيمة محددة ضمن منهج المؤلف ، محكوما عليه اذا جاز التعبير ، وأن كل ما اسبغ عليه صفته النوعية مرة والى الابد ، بوصفه صورة شخصية مكتملة من صور الحياة الواقعية ـ كل ذلك يوظف الان لا على اعتبار صورة مكتملة للبطل ، بل على اعتباره مادة لوعيه الذاتي .

من وجهة نظر مونولوجية يعتبر البطل مغلقا ، اما حدوده الدلاليـة فواضحة المعالم : إنه يفعل ، ويعاني ، ويفكر ، ويعي ضمن حدود وجوده المتحقق اي في حدود صورته الفنية المحددة بوصفها واقعا حقيقياً انه عاجز عن التوقف عن كونه ما هو عليه بـالفعل ، أي عـاجز عن الخـروج من حدود شخصيته Character ، من نمطه الشخصي ومن مزاجه ، دون ان يخاطر في هذه الحالة في خرق خطة المؤلف المونولوجية عنه . إن مثل هـذه الصورة الفنية تبنى داخل عالم المؤلف ، الموضوعي من حيث علاقته بوعي البطل . إن بناء مثل هذا العالم ـ بكل وجهات نظرته وتحديداته المنجزة ـ يفترض موقفا صلبا في الخارج ، يفترض رؤيا راسخة خاصة بالمؤلف . إن الوعي الذاتي للبطل متضمَّن داخل الاطار الصلب الذي يصعب على البطل ادراكه من الداخل والخاص بـوعي المؤلف ، الوعي الذي يصـور البطل ويحـدد ابعاده . إن هذا الوعي الذاتي يقوم على خلفية تتكون من العالم الخارجي .

يمتنع دوستويفسكي عن كل هذه المقدمات المونولوجيـة إن كل مـا احتفظ به المؤلف المونولوجي لنفسه وهو يستخدمه لخلق الوحدة النهـائية للعمل الادبي ولتكوين العالم المعبر عنه في هذا العمل ، يمنحه دوستويفسكي لبطله ، محولا كل ذلك الى لحظة من لحظات وعيه الذاتي .

وعن بطل «مذكرات من داخل القبو» ليس لدينا مـا نقوله بـالحرف الواحد ، مما لم يكن يعرفه هو نفسه : نموذجيته بالنسبة لزمانه وبالنسبة

لوسطه الاجتماعي ، تحديده الواعي النفسي او حتى النفسي المرضي Psychopathological لهيئته الداخلية ، الصنف التشخيصي لوعيه ، فكاهته ومأساويته ، كل التحديدات الاخلاقية الممكنة لشخصيته الى غير ذلك ، كل ذلك ، حسب منهج دوستويفسكي ، يعرفه البطل نفسه جيدا ويحاول أن يمتص باصرار والم كل هذه التحديدات من الداخل .

ونظرا لان الفكرة المسيطرة للتصوير في هذا العمل الادبي تتطابق بشكل متكافىء ملحوظ مع الفكرة المسيطرة لما يجري تصويره ، فان هذه المهمة الشكلية من مهام المؤلف تجد تجسيدها الواضح جدا والغني بمضمونه . إن «الانسان من داخل القبو» يفكر ، اكثر من أي شيء اخر . حول ما يفكر به عنه الاخرون او بما يستطيعون أن يفكروا به . إنه يحاول أن يسبق كل وعي آخر ، وكل فكرة يكونها الاخرون عنه ، وكل وجهة نظر عنه ايضا . وفضلا عن كل اللحظات الجوهرية الخاصة باعترافاته فانه يحاول ان يكون المبادر الى التحديد الممكن والتقويم الممكن له بواسطة الاخرين ، كما يحاول ان يحرز معنى ونبرة هذا التقويم ويحاول ان يصوغ بعناية كبيرة هذه الكلمات الممكنة التي يمكن ان تصدر عن الاخرين بشأنه وهو يقاطع حديثه بمختلف العبارات الجوابية Remarks التي يتصور صدورها عن الاخرين .

ربما ستقولون لي وانتم تهزون رؤوسكم احتقارا : « ـ كل هذا ليس مخزياً ، كل هذا ليس مذلاً ! إنك متعطش للحياة وتحاول حل المسائل الحياتية بمغالطات منطقية ... نفسك تنطوي على قدر من الحقيقة ، ولكن قلبك تنقصه العفة . والطهر . إنك بسبب غرورك التافه تعرض حقيقتك للتشهير والعار وللسخرية العامة . إن لديك فعلا ما تقوله غير انك بسبب الخوف تتستر على كلمتك الاخيرة ، وذلك لافتقارك الى الارادة لاتخاذ قرار بقولها وكل ما لديك هو الوقاحة الجبانة . إنك تتباهى بالوعي ، بينما انت تتردد حسب ، ولذلك فمع ان لك ذهنا نشيطاً ، لكن قلبك ملطخ بالفحش ، ومن دون قلب طاهر لن يكون هناك وعي كامل وسليم . يا للجاجتك ، يا لألحاحك ، يا لتصنعك ! كذب ! كذب !

لا شك أني أنا الذي الفت كلماتك هـذه كلها . إنهـا صادرة ، هي الاخرى ، من القبو ايضا . لقد ظللت طوال اربعين عامـا وأنا أصغي الى كلماتكم هذه من خلال ثقب صغير . لقد اختلقتهـا انا نفسي أليس هـذا ، بالفعل ، مجرد اختلاف . وليس عبثا بعد هذا كله أن احفظها عن ظهر قلب وان تتخذ صيغة ادبية ...» (المجلد الرابع ص ١٦٤ـ١٦٥) .

إن بطل القبو يتنصت الى كل كلمة غريبة عنه ، ويدقق النظر في كل مرايا وعي الاخرين ، ويعرف كل الانعكاسات الممكنة لصورته فيهـا : إنه يعرف حتى التحديد الموضوعي ، المحايد تجاه وعي الاخرين ووعيه الذاتي على حد سواء ، ويضع في حسـابه وجهـة نظر «الطرف الثـالث» . إلا أنه يعرف ، بالاضافة الى ذلك ، ان كل هذه التحديدات ، سواء منها المتميزة والموضوعية ، موجودة في متناول يده وأنها تعمل على اكتماله ، وذلك بالضبط لانه يعيها جميعا : إنه يستطيع ان يتجاوز حدودها ويجعلها غير متماثلة . إنه يعرف أنه هو صاحب الكلمة الاخيرة ، وانه سيعمل كل شيء من اجل ان تبقى الكلمة الاخيرة من نصيبه ، كلمة وعيه الذاتي ، من اجل الا يصبح في داخله ذلك الانسـان الذي هو عليـه . إنه وعيـه الذاتي يعيش حالة اللا إنجازية ، اللا اكتمالية ، واللا حزم .

وهذه الظاهرة لا تعد مجرد سمـة تشخيصية للوعي الذاتي عنـد «الانسان من داخل القبو» ، إنها بمثابة الفكرة المسيطرة الخاصة ببنيـة صورته بواسطة المؤلف . والمؤلف بدوره ، يترك بالفعل لبطله قول الكلمة الاخيرة . إن مثل هذه الكلمة ، بكلمة ادق ، النزوع لقولها هو ما يعد مهماً بالنسبة للمؤلف من اجل منهجه . انه يبني البطل لا من كلمات الاخـرين بشأنه ، ولا من التحديدات المحايدة ، إنه يبني لا طبع البطل ، لا نمطه ، لا مزاجه ، عموماً إنه لا يبني صورة موضوعية للبطل ، وانما يبني بالضبط كلمة البطل عن نفسه هو بالذات وعن عالمه من حوله .

إن بطل دوستويفسكي ليس صورة موضوعية ، بل كلمة لها وزنها ، وصوت خالص ، اننا لا نراه ، نحن نسمعه . إن كل ما نراه ونسمعه فيما عدا كلمته ، لا يعد جوهرياً ويمتص بواسطة الكلمة بوصفه مادة لها ، أو

يبقى خارجها بوصفه عاملاً منشطاً ومحفزاً ومستفزاً سنقتنع فيما بعد أن كل البنية الفنية لرواية دوستويفسكي موجهة نحو الكشف عن كلمة البطل هذه وتوضيحها ، وأن هذه البنية تحمل ، من حيث علاقاتها بهذه الكلمة ، وظائف استفزازية وموجهة . إن وصف ن. ك. ميخائيلوفسكي لدوستويفسكي بـ «الموهوب القاسي» يستند الى ارضية خاصة وان لم تكن بالبساطة التي توهمها ميخائيلوفسكي . إن العذابات الاخلاقية من نوعها التي يعرض دوستويفسكي ابطاله لها ، من أجل ان يغتصب منهم كلمة الوعي الذاتي الذي يذهب الى اقصى مداه ، هذه العذابات تسمح باذابة كل ما هو شيئي وموضوعي ، وكل ما هو صلب وراسخ ، كل ماهو خارجي وحيادي ، إذابة كل ذلك في مجرى عملية تصوير الانسان ضمن مجال وعيه الذاتي واعرابه عن ذاته .

من أجل أن نقتنع بالعمق والدقة الفنيين للاساليب الفنية الاستفزازية عند دوستويفسكي يكفي أن نقارنه مع مقلدي «الموهوب القاسي» الاخيرين والملفتين للنظر جدا ـ مع التعبيريين الالمان : مع كورنفيلد ، وفيرفيل وغيرهما . انهم لا يستطيعون في أغلب الاحيان الذهاب الى ما هو ابعد من استفزاز النوبات الهستيرية ومختلف اشكال النشوة الهستيرية الاخرى ، وذلك بالنظر لعجزهم عن خلق ذلك المجال الاجتماعي المعقد جدا والدقيق جدا الذي يحيط بالبطل ، هذا المجال الذي يحمل البطل على أن يتكشف ويفصح عن نفسه حواريا ، وأن يتصيد مجالات نفسه داخل وعي الاخرين وأن يبني منافذ وهو يسوّف ، وبهذه الطريقة يعري ايضا ، كلمته الاخيرة في مجرى تبادل التأثير المتوتر جدا مع مختلف اشكال الوعي لدى الاخرين . إن أمثال فيرفيل المعروفين بتحفظهم الزائد من الناحية الفنية يخلقون مواقف رمزية لمثل هذا التكشف الذاتي للبطل . من هذا القبيل ، على سبيل المثال ، مشهد المحكمة في «إنسان في مرآة» (Spegelmensch) لفيرفيل ، حيث نجد البطل يدين نفسه بنفسه ، امام الحاكم فمنهمك في مراعاة المراسيم واللوائح ويستدعي الشهود .

لقد استطاع التعبيريون ان ينجحوا في التقاط الفكرة المسيطرة للوعي

الذاتي في صياغة البطل ، غير انهم لا يجيدون اجبار هذا الوعي الذاتي على التكشف بصورة عفوية وفنية ومقنعة . إن محاولاتهم تسفر دائما عن احدى نتيجتين : إما تجربة فظة ومفتعلة تمارس على حساب البطل ، وإما فعل رمزي .

ان الأفصاح الذاتي ، والتكشف الذاتي للبطل ، إن كلمته حول نفسه هو بالذات ، هذه الكلمة التي لا تتحدد مسبقاً في ضوء صورته المحايدة ، والتي تعد هدفاً نهائياً للبناء ، تجعل احياناً التركيب الذي صنعه المؤلف «فنطازياً» فعلا حتى عند دوستويفسكي نفسه . إن مطابقة البطل للحقيقة عند دوستويفسكي هي مطابقة للحقيقة خاصة بالكلمة الداخلية حول نفسه هو بالذات بكل ما في هذه الكلمة من نقاء ، ولكن يتعين ، من اجل عرضها وإسماعها ، ومن اجل نقلها الى داخل منظور إنسان آخر ، يتعين خرق قوانين هذا المنظور ، ذلك أن المنظور الاعتيادي يسمع الصورة الموضوعية للانسان الآخر ، ولكنه لا يسع منظوراً اخر بتمامه .. يتعين والحالة هذه على المؤلف ان يبحث عن نقطة ما فانطازية تقع خارج المنظور .

اليكم ما يقوله دوستويفسكي في مقدمة المؤلف لقصة «الوادعة» :

« والان ساتحدث عن القصة . لقد وضعت لها عنوان «الفنطازي» ، في الوقت الذي اعدها أنا واقعية الى اقصى حد . غير أن ما هو فنطازي موجود هنا فعلا ، موجود بالضبط في شكل القصة نفسه ، الامر الذي يحتم علي أن اوضحه مسبقاً .

الجدير بالذكر أن هذا ليس قصة ولا مذكرات . تصوروا زوجاً تمددت زوجته فوق الطاولة ، وقد انتحرت منذ بضع ساعات حيث القت بنفسها من خلال النافذة . أنه ما يزال مضطرباً ولم يستطع أن يسيطر على افكاره . إنه يتنقل بين غرف منزله محاولا أن يجد معنى لما حدث ، «أن يجمع افكاره في نقطة» . زد على أنه واحد من اولئك السوداويين المتأصلين ، من اولئك الذين تعودوا ان يتحدثوا مع انفسهم . وها هو يتحدث مع نفسه ، يقص علينا ما حدث . ويوضحه لنفسه . وعلى الرغم من المنطقية الظاهرية للحديث فانه يناقض نفسه في عدد من المرات ، في المنطق وفي المشاعر . إنه يحاول أن

يبرىء نفسه وان يتهمها ، ثم يشرح في توضيحات جانبية : نصادف فجاجة في الافكار وغلظة في القلب ، ونصادف ايضا عمقاً في المشاعر . وبالتدريج يوفق في أن يوضح الامر لنفسه وأن يجمع «الافكار في نقطة» . إن سلسلة من الذكريات التي يحييها في ذهنه تقوده اخيرا الى الحقيقة بقوة ، والحقيقة تسمو بقوة بكل من عقله وقلبه . وقبيل النهاية تتغير حتى نغمة القصة بالمقارنة مع بدايتها المضطربة والمرتبكة . وتتكشف الحقيقة لهذا البائس بدرجة كافية من الوضوح والتحديد ، على الاقل من وجهة نظره هو .

هذه هي الثيمة . طبعا ، إن مجرى القصة يستمر عدة ساعات ، في شكل متقطع تتخلله عمليات خطف جانبية سريعة : مرة تجده يتحدث لنفسه ، واخرى يبدو وكأنه يتوجه بكلامه الى مستمع غير مرئي ، الى قاض ما . أجل يحدث مثل هذا دائما حتى في الواقع . ولو استطاع ان يسترق عليه سمع كاتب اختزال فيسجل كل اقوله بطريقة الاختزال لخرجت، خشنة الى حد ما وغير متقنة بالمقارنة مع الشكل الذي اعطيته لها ، غير أن نسقها السايكولوجي ، كما اعتقد سيبقى في هذه الحالة كما هو . إن هذا الافتراض بخصوص ما هو مكتوب بطريقة الاختزال (بعد تدبير وصقل المكتوب طبعا) هو ما أدعوه في هذه القصة بالفنطازي . غير انه حصل من وقت لآخر حدوث مثل هذا في الفن : لقد أستعمل فيكتور هيوغو ، على سبيل المثال مثل هذا ، الاسلوب تقريبا في تحفته «آخر يوم في حياة محكوم بالاعدام»ومع انه لم يستنبط كاتب اختزال ، الا انه لجأ الى طريقة تتسم ببعد اكبر عن الحقيقة ، وهو يفترض أن بامكان المحكوم بالاعدام (وانه يملك الوقت لذلك) أن يكتب مذكرات لا في آخر يوم من حياته حسب ، بل وفي اخر ساعة ايضا ولآخر دقيقة فيها . ولكنه لو لم يلجأ الى مثل هذه الفنطازيا لما وجد العمل الادبي هذا نفسه ـ الاكثر واقعية والاكثر مطابقة للحقيقة بين جميع الاعمال الادبية الاخرى التي الفها هيوغو» (المجلد العاشر ٣٧٨ـ٣٧٩) .

لقد اقتبسنا هنا المقدمة كاملة تقريبا نظرا للاهمية الاستثنائية التي تنطوي عليها المفاهيم التي عبر عنها هنا ، من اجل فهم إبداع

دوستويفسكي : ان تلك «الحقيقة» التي يجب ان يصل اليها البطل والتي يصل اليها اخيراً بالفعل ، موضحاً الاحداث لنفسه بالذات ، ربما هي من وجهة نظر دوستويفسكي ، في جوهرها ، مجرد حقيقة تتعلق بالوعي الشخصي . إنها لا تستطيع أن تكون محايدة تجاه الوعي الذاتي . إن كلمة بعينها من حيث غنى المضمون وإن تحديداً بعينه لو صدرا على لسان انسان اخر ، لكان لهما معنى آخر ونغمة اخرى ولما كانا معبرين عن حقيقة . فبواسطة شكل البوح الذاتي الاعترافي وحده يمكن ان تقدم ، في رأي دوستويفسكي ، الكلمة الاخيرة عن الانسان ، كلمة ملائمة له بالفعل .

ولكن كيف يمكن إدخال مثل هذه الكلمة في قصة دون ان تخرق جوهر هذه الكلمة ، ودون ان يخرق في الوقت نفسه حتى نسيج القصة ، دون أن نهبط بالقصة لنجعل منها مجرد ديباجة لتقديم نص اعترافي ؟ يعلم الشكل الفنطازي لقصة «الوادعة» مجرد واحد من الحلول الخاصة ، بهذه المشكلة ، حل يبقى ضمن حدود القصة . ولكن ما اعظم الجهود الفنية التي تعين على دوستويفسكي بذلها من اجل أن يشغل وظائف كاتب الاختزال في رواية متعددة الاصوات بكاملها .

الامر هنا لا يتعلق ، طبعا ، بصعوبات نابعة من النهج ولا باساليب بنائية خارجية . فتولستوي ، على سبيل المثال ، يدخل بهدوء أفكار البطل وهو يستقبل الموت ، التوهج الاخير لوعيه اضافة الى كلمته الاخيرة ، يدخلها مباشرة في نسيج القصة بواسطة المؤلف مباشرة (وذلك في «قصص سيواستيبول» اما اعماله القصصية الاخيرة فتعد ذات دلالة خاصة من هذه الناحية : «موت إيفان ايليتش» ، و «رب العمل والاجير») . تولستوي لا تجابهه المشكلة نفسها ، إنه غير مضطر لاشتراط فنطازية أسلوبه . عالم تولستوي مونولوجي ومتجانس . وكلمة البطل يجري تضمينها في إطار قوي من كلمات المؤلف عنه . حتى كلمة البطل الاخيرة يجري تقديمها داخل غلاف كلمة غريبة (كلمة المؤلف) ، اما الوعي الذاتي للبطل فليس اكثر من لحظة تدخل في تكون صورته القوية ، وهذا الوعي يتحد ، في الحقيقة ، بهذه الطريقة مقدما حتى هناك حيث يعاني الوعي ، على مستوى الموضوع ، من ازمة ومن

انعطاف داخلي حاد «رب العمل والاجير» . ويبقى الوعي الذاتي والانبعاث عند تولستوي ضمن نطاق غنى المضمون الصرف ولا يكتسبان اهمية بالنسبة لصياغة الشكل . إن عدم الاكتمال الاخلاقي للانسان حتى اللحظات الاخيرة من حياته لا تصبح حالة عدم اكتمال فنية وبنائية عند البطل . إن البنية الفنية لصورة بريخينوف او ايفان إيليتش لا تتميز بشيء عن بنية صورة العجوز بولكونسكي أو نتاشا روستوفا . والوعي الذاتي وكلمة البطل لا يصبحان فكرة مسيطرة في بنائه رغم كل اهميتها الثيمية في ابداع تولستوي . ولا يظهر في عالمه صوت ثان يتمتع بحقوق كاملة (جنبا الى جنب مع صوت المؤلف) ، ولهذا السبب فلا وجود لا لمشكلة امتزاج الاصوات ، ولا لمشكلة تتعلق بطرح وجهة نظر المؤلف طرحا خاصا . إن وجهة نظر تولستوي الساذجة مونولوجيا وكلمته تتغلغلان في كل زوايا العالم والنفس مخضعتين كل شيء لوحدتهما .

اما عند دوستويفسكي فان كلمة المؤلف تقف وجها لوجه امام كلمة البطل الكاملة القيمة والنقية تماما . ولهذا السبب عينه تقوم مشكلة طرح كلمة المؤلف ، مشكلة قيمتها الشعرية الفنية على المستوى الشكلي من حيث علاقتها بكلمة البطل . إن هذه المشكلة ذات جذور تذهب أعمق بكثير من المسألة الخاصة بكلمة المؤلف التكوينية Compositive في الظاهر والخاصة كذلك بالتنحية التكوينية في الظاهر بواسطة صيغتها Icherzahlung (القص على لسان المتكلم) ، بادخال شخصية القاص ، وبواسطة بناء الرواية على شكل مشاهد ، وعن اختزال دور كلمة المؤلف الى مجرد ملاحظة Remark بسيطة . ان كل هذه الاساليب التكوينية الخاصة بتنيحة او اضعاف كلمة المؤلف التكوينية ، بذاتها ما تزال بعيدة عن ان تمس جوهر المشكلة . إن معناها الفني الحقيقي يمكن أن يكون مختلفا اختلافا عميقا وذلك تبعاً للوظائف الفنية المختلفة . إن صيغة Icherzahlung «ابنة الضابط» بعيدة الى اقصى حد من صيغة Icherzahlung «مذكرات من داخل القبو» وذلك حتى اذا ما حاولنا ان نتجاهل على سبيل التجريد ، الفني المضموني لهذه الصيغ . ان قصة غرينيوف تبنى من قبل بوشكين داخل منظور مونولوجي قوي ، وذلك على

الرغم من ان هذا المنظور لم يقدم بصيغة تكوينية خارجية ، وذلك لغياب كلمة المؤلف المباشر . ولكن هذا المنظور بالذات هو الذي يحدد كل البنية . وفي النتيجة فان صورة غرينيـوف القويـة ، صورة وليست كلمـة ، أما كلمـة غرينيوف نفسه فهي عنصر من عناصر هذه الصورة ، أي انها تستنفد تماما من جانب الوظائف التشخيصية والبرنامجيـة المحوريـة . أن وجهة نـظر غرينيوف هي الاخرى حول العالم والاحداث تعتبر ايضا مجرد جزء من بين الاجزاء الداخلية في تركيب الصورة : ان هذه الصورة تقـدم ايضا عـلى اعتبارها واقعا ذا طبيعة متميـزة ، لا على انهـا موقف ذو مغـزى له وزنه وينطوي على معنى مباشر . إن المغزى المباشر والمستقيم من اختصاص وجهة نظر المؤلف حسب ، التي تكمن في اساس البنية ، اما كل ما عدا ذلك فمجرد مادة موضوعية في خدمتها . ان ادخال القاص هو الاخر بامكانه الا يضعف مطلقا المونولوجية Monologism الخاصة بموقف المؤلف ، كما انه لن يقوي من استقلالية كلمات البطل ولا من وزن المعنى . من هذا الصنف ، على سبيل المثال ، الراوية بيلكين عند بوشكين .

وهكذا فان كل هذه الاساليب التكوينية ما تزال غير مؤهلة ، بذاتها ، لخرق مونولوجية العالم الفني . غير أنها عند دوستويفسكي تحمل بالفعل مثل هذه الوظيفة متحولة الى سلاح من اجل تنفيذ منهجه الفني المتعـدد الاصوات . سنرى في المستقبل كيف تحقق هذه الاسـاليب هذه الوظيفـة وبفضل أي الوسائل . اما الان فالذي يثير اهتمامنا المنهج الفني نفسه ، لا الوسائل الملموسة لتحقيقه .

يتطلب الوعي الذاتي ، بوصفه فكرة فنية اساسيـة في بناء صـورة البطل ، موقفا من جانب المؤلف جديدا بل وحتى راديكاليا تجاه الانسان الذي يجري تصويره . نكرر القول مرة اخرى ، إن الامر لا يتعلق باكتشاف ملامح جديدة من نوعها او انماط جديدة للانسان قابلة لان تُكتشف وتُرى وتُصوَّر عن طريق تناول الانسان تناولا فنيا مونولوجيا ، أي من دون تغيير راديكالي في موقف المؤلف . كلا ، إن الامر يتعلق بالضبط بالكشف عن مثل

هذا المنظر المكتمل والجديد للانسان ـ عن «الشخصية» (اسكولدوف). او عن «الانسان داخل الانسان» (دوستويفسكي) . ـ هذا الكشف الذي يكون ممكنا وذلك فقط عند تناول الانسان انطلاقا من موقف للمؤلف مناسب هو الاخر من حيث الجدة والاكتمال .

فلنحاول تسليط المزيد من الضوء على هذا الموقف المكتمل ، على هذه الصيغة الجديدة بصورة مبدئية والخاصة بالرؤيا الفنية للانسان .

منذ العمل الاول لدوستويفسكي يجري تصور ما يمكن اعتباره تمرداً ضئيلا من جانب البطل نفسه ضد تناول الادب لـ «الانسان الضئيل القيمة» هذا لتناول المقرر مسبقا الذي كان يزداد وضوحاً وجلاء باستمرار . سبق ان اشرنا ان ماكار ديفوشكين كان قد قرأ «المعطف» الغوغولي ، وكان قد احس باهانة شخصية بسبب هذا المؤلف . لقد تعرف على نفسه بشخص أكاكي أكاكييفيتش واحس بالامتعاض من اطلاع الاخرين على فقره ووصفهم واستعراضهم لحياته بكل تفصيلاتها ، وعرفوه على حقيقته مرة والى الابد ، دون ان يتركوا له اي مجال ينفذ منه .

«انك تختبىء احيانا ، تختبىء تتخفى وراء اي شيء ، وتخشى ان تلفت الانظار الى نفسك ، لأنك تخشى القيل والقال ، لانهم سيستفعلون اي شيء ضدك ويحولونه الى مادة لهجوك والنيل منك وهكذا تكون كل حياتك الخاصة منها والعامة مضغة في الأفواه ، واشبه بمادة ادبية تتقاذفها الايدي . كل شيء معروف عنك ، منشور ومقروء ومتخذ مادة للتسلية وللتقولات» (المجلد الاول ، ص ١٤٦) .

ومما زاد في امتعاض ديفوشكين ان أكاكييفيتش بقي على ما كان عليه الى ان مات في نفس الحالة .

لقد رأى ديفوشكين نفسه في صورة بطل «المعطف» وقد قلب على كل الوجوه وسلط الضوء على كل جوانبه فلم يُترك فيه شيء لم يكشف عنه ويعرف تماما : ها انت هنا بكل ما فيك ولديك ، دون ان يترك فيك شيء ودون ان يبقى ما يمكن قوله بشأنك · لقد أحس بنفسه وقد سدت امامها كل السبل بعد ان تقرر مصيرها مسبقا وانتهى امرها ، احس بها وكأنها ماتت حتى الموت ، في

الوقت نفسه الذي احس بزيف مثل هذا التناول . إن هذا «التمرد» الخاص من نوعه من جانب البطل ضد انجازيته الادبية كان قد قدمه دوستويفسكي في صيغ متحفظة ساذجة خاصة بوعي ديفوشكين وحديثه .

من الممكن التعبير عن المغزى العميق والجدي لهذا التمرد بالطريقة التالية : لا يجوز تحويل الانسان الحي الى موضوع ابكم لادراك غيابي يجري انجازه . يوجد في داخل الانسان دائما شيء ما ، هو وحده القادر على ان يكشف عنه من خلال الفعل الحر للوعي الذاتي وللكلمة . وهـذا الشيء يستعصي على التحديد تحديدا غيابيا وبطريقة ظاهرة للعيان . ففي «الناس الفقراء» يحاول دوستويفسكي لاول مرة ان يعرض شيئا ما لم يقع بعد ولم يتضح بعد ، شيئا ما داخليا لم يكتمل انجازه بعد داخل نفس الانسان ، الامر الذي لم يستطع لا غوغول ولا غيره من مؤلفي «القصص حول الموظف الفقير» عرضه بما لديهم من مواقف ومنطلقات مونـولوجية . وهكـذا فان دوستويفسكي يبدأ منذ عمله الادبي الاول بتلمس وتحسس منطلقه المقبل والجديد بصورة راديكالية ، تجاه البطل .

وفي مؤلفات دوستويفسكي التالية لم يعد الابـطال يخوضـون جدلا ادبيا ضد تحديدات الانسان المنجزة غيابيا (الحقيقة يصادف احيـانا ان يفعل المؤلف ذلك بالنيابة عنهم وبصيغة من السخرية الشفافة جدا) ، غير انهم يثورون جميعا بهياج كبير ضد مثل هذه التحديدات لشخصيتهم على لسـان الناس الاخـرين . انهم جميعا يتحسسـون بقوة عـدم انجازيتهم الداخلية ، وقدرتهم على النمو من الداخل تقريبا وان يفندوا اي تحديد منجز وملموس بشأنهم . طالما كان الانسان حيا ، فانه يعيش من اجل ان ينجز ما لم ينجز بعد ومن اجل ما لم يقل كلمته الاخيرة بعد . سبق ان اشرنا كيف كان «الانسان من داخل القبو» يتعذب وهو يصغي الى كل كلمات الاخرين الحقيقية والمحتملة عنه ، وكيف كان يحاول ان يحزر وان يكون المبادر الى كل التحديدات الغيرية والمحتملة الخاصة بشخصه . ان بطل «مـذكرات من داخـل القبـو» هـو اول بـطل يحمـل ايـديـولوجيـة محـددة في إبـداع دوستـويفسكي . ان إحدى اهم افكـاره التي يطرحهـا خلال جـدله مـع

الاشتراكيين ، هي تلك التي تقول بان الانسان ليس قيمة محددة ونهائية يمكن ان تبنى عليها حسابات ما ملموسة . الانسان كائن حر ولهذا فبامكانه ان يخرق كل اشكال السمات الشرعية والطبيعية التي تفرض عليه .

إن بطل دوستويفسكي يسعى دائما لتحطيم اطار الكلمات الغيرية عنه ، هذا الاطار الذي يعمل على انجازه وإماتته في الوقت نفسه . إن هذا الصراع يصبح موتيفا Motive مأساوياً هاماً في حياته (عند ناستاسيا فيليبوفنا ، على سبيل المثال) .

اما بالنسبة للابطال البارزين ، الشخصيات الرئيسية التي تشغل حيزا كبيرا في الحوار ، من امثال : راسكولنيكوف ، وسونيا ، وميشكين ، وستافروغين ، وكل من ايفان كارامازوف ودميتري كارامازوف . فان الوعي العميق بعدم إنجازيتهم وباستقصاء قضاياهم التي يحملونها على الحل يجري تحقيقه بسلوك طرق معقدة جدا خاصة بالفكرة الايديولوجية ، عن طريق الجريمة او المأثرة[٤] .

الانسان لا يتطابق ابدا مع نفسه . لا يجوز ان تطبق عليه صيغة المطابقة : س = س . واستنادا الى الفكرة الفنية عند دوستويفسكي ، فان الحياة الحقيقية للشخصية تتحقق ، تقريبا ، من زاوية هذا النوع من عدم تطابق الانسان مع نفسه هو بالذات ، من زاوية تجاوزه لحدود كل ما يشكل وجوده المادي ، هذا الوجود الذي يمكن ان يتقرر ويتحدد ويجري تعيينه مسبقا بمعزل عن ارادته ، و «غيابيا» . إن الحياة الحقيقية للشخصية لا تدرك الا عن طريق التغلغل الحواري (الديالوجي Dialogic) فيه ، هذا التغلغل الذي تكشف له الحياة الحقيقية عن نفسها بحرية وكرد فعل عليه .

إن الحقيقة التي ترد على لسان الاخرين بشأن انسان ما دون ان توجه اليه بطريقة حوارية مواجهة ، اي الحقيقة الغيابية ، تصبح افتراء محطما وقاتلا لهذا الانسان بالذات ، وذلك اذا ما مست «قدس اقداسه» ، اي «الانسان داخل الانسان».

سنورد عددا من اقوال ابطال دوستويفسكي بخصوص التحليلات

الغيابية للروح الانسانية ، هذه الاقوال المعبرة عن الفكرة ذاتها .

في رواية «الابله» يناقش ميشكين وأغلايا محاولة الانتحار الفاشلة التي اقدم عليها إيبوليت . ميشكين يكشف ويحلل الدوافع الدفينة لهذه الفعلة . وترد عليه أغلايا :

« أما من ناحيتك فانا اجد انه امر بالغ السوء ، فمن السماجة بمكان أن تنظر الى روح الانسان وان تحكم عليها . بهذه الطريقة التي تحكم بها على ايبوليت . إنك لتفتقر الى اللطف : **بهذه الطريقة ، فان الحقيقة وحدها تصبح ظلما**» (المجلد السادس ص ٤٨٤) .

تصبح الحقيقة غير عادلة اذا ما مست اعماقا ما من نفس شخصية غريبة .

إن النغمة نفسها تردد ، بدرجة إضافية من التعقيد ، في «الاخوة كرامازوف» وذلك خلال الحوار الدائر بين اليوشا وليزا حول الضابط سنيغيريوف الذي داس بقدميه على النقود التي عرضت عليه . لقد قدم اليوشا ، وهو يتحدث عن ذلك ، تحليلا للحالة النفسية عند سنيغيريوف ، كما حاول أن يحدد بطريقة ما تصرفه المقبل ، عندما يتنبأ بأنه سيأخذ النقود في المرة القادمة بالتأكيد . أما ليزا فتعقب على ذلك .

« بعد إذنك ، الكسي فيدوروفيتش ، الا ترى هنا في كل نقاشنا هذا ، أعني نقاشك ... كلا ، الأحسن نقاشنا ... ألا ترى هنا احتقاراً له ، لهذا الانسان التعيس ... في أننا نشرح الآن روحه بهذه الطريقة ، ناظرين اليه بتعال ، ماذا تقول ؟ في كوننا قررنا الآن أنه سيقبل النقود ، ما رأيك ؟» .

إن نغمة مشابهة بخصوص عدم جواز تلصص الآخرين في أعماق نفوس الاشخاص الآخرين تتردد من خلال الكلمات الحادة التي قالها ستافروغين في صومعة تيخون الى حيث جاء يحمل «موعظته» :

« إسمع ، أنا لا أحب الجواسيس ولا علماء النفس ، على الأقل اولئك منهم الذين يحاولون التسلل الى روحي»[٥] .

لا بد من الاشارة الى ان ستافروغين لم يكن منصفاً بالمرة بحق تيخون في هذه الحالة التي نحن بصددها : إن تيخون يقترب منه بطريقة حوارية

بمعنى الكلمة وهو يفهم تماما اللا إنجازية التي يعاني منها عالمه الداخلي .

وفي المرحلة الاخيرة من طريقه الابداعي يحدد دوستويفسكي ، في دفتر مذكراته ، خصائص منهجه الواقعي بالطريقة التالية :

«مع الواقعية الكاملة يمكن العثور على الانسان في الانسان ... يدعونني عالما نفسانياً : كذب ،انا واقعي وحسب ، الى اقصى درجة ، أي أنا اصور كل اعماق النفس الانسانية»[٦] .

سيتعين علينا العودة الى هذه الصيغة الرائعة مرة ومرة . أما الآن فيحسن بنا أن نلفت الانظار فيها الى ثلاثة امور .

اولا : إن دوستويفسكي يعتبر نفسه واقعيا ، وليس رومانتيكيا مغرقا في الذاتية ، غارقا في عالم وعيه الذاتي . كذلك فانه يحل مهمته الجديدة المتمثلة بـ «تصوير كل اعماق النفس البشرية» بواسطة «الواقعية الكاملة» ، اي إنه يرى هذه الاعماق خارج ذاته ، داخل نفوس الاخرين .

ثانيا : يرى دوستويفسكي أنه من اجل حل هذه المهمة الجديدة فان الاتجاه الواقعي بمعناه الشائع ، أي الاتجاه الواقعي المونولوجي حسب لغتنا الاصطلاحية ، يعتبر قاصرا ، لهذا يتعين تحديد تناول جديد لـ «الانسان في الانسان» ، أي «الاتجاه الواقعي باعلى اشكاله» .

ثالثا : ان دوستويفسكي ينفي نفيا باتا كونه عالما نفسانيا .

يتعين علينا ان نتوقف عند المسألة الاخيرة بشيء من التفصيل .

لقد كان موقف دوستويفسكي سلبيا من علم النفس سواء على المستوى العلمي او الادبي الفني او المستوى التطبيقي في ميدان القضاء . إنه يرى في علم النفس تجميدا للنفس الانسانية من شأنه ان يحط من قدر الانسان ، لانه يلغي من حسابه حريتها ولا إنجازيتها ، كما انه يلغي من حسابه ذلك الابهام الخاص ـ ذلك الشيء الذي يبقى دون حسم ، والذي يعتبر العنصر الرئيس في التصور عند دوستويفسكي : وبالفعل فانه يصور ، دائما ، الانسان وهو على عتبة القرار الاخير ، في لحظة الازمة وفي لحظة انعطاف روحه ، غير المنجز وغير المحسوب .

لقد انتقد دوستويفسكي باستمرار وبحدة علم النفس المكيانيكي ، سواء بخطه البراجماتيكي المرتكز الى مفهومي المنفعة والطبيعة ، او بصورة خاصة بخطه الفسيولوجي الوظائفي الذي ينتهي بعلم النفس الى مجرد علم وظائف الاعضاء . انه يسخر من هذا العلم حتى في الروايات . يكفي ان نتذكر ، في الاقل «الدرنات في الدماغ» في اعتراف كاترينا ايفانوفا بأزمتها النفسية لآل ليبيزيانيكوف «الجريمة والعقاب» او تحويل اسم كلود برنار الى رمز هجائي لتحرر الانسان من المسؤولية ـ «امثال برنار» وامثال ميتينكا الكرامازوفيين «الاخوة كرامازوف» .

غير انه مما له دلالة خاصة في فهم الموقف الفني عند دوستويفسكي ، نقده لعلم النفس المعتمد في التحقيق الجنائي ، هذا العلم الذي يكون في احسن حالاته «هراوة ذات نهايتين» ، بمعنى انه يسمح بدرجة واحدة من الاحتمالية باتخاذ واحد من حلين ينفي احدهما الاخر بدرجة متساوية ، اما في اسوأ حالاته فهو افتراء ينطوي على اهانة للانسان .

في «الجريمة والعقاب» يسترشد بورفيري بيتروفيتش ـ هذا المحقق العدلي الرائع ، وهو نفسه الذي سمى علم النفس «هراوة ذات نهايتين» ـ لا بعلم النفس ، أي لا بعلم النفس الجنائي ، بل بحدس نفسي حواري خاص ، وهذا النوع من الحدس هو الذي يمكنه من التغلغل في اعماق نفس راسكولنيكوف غير المنجزة وغير المستقرة . إن لقاءات بورفيري الثلاثة مع راسكولنيكوف هي بمثابة عمليات استجواب غير اعتيادية في عالم التحقيق الجنائي . انها كذلك لا لانها تجري «بسياقات مغايرة لما هو مألوف» (الامر الذي يؤكده بورفيري باستمرار) ، بل لانها تخرق بالصميم نفس اسس العلاقات التقليدية السايكولوجية بين المحقق والمجرم) (كما يؤكد دوستويفسكي) . إن اللقاءات الثلاثة كلها بين بورفيري وراسكولنيكوف ـ هي بمثابة حوارات رائعة متعددة الاصوات Polyphonic .

إن اعمق لوحة لعلم النفس المزيف في التطبيق العملي نجدها في مشاهد التحقيق البدائي مع دميتري وخلال محاكمته في «الاخوة كرامازوف» . ان المحقق . والقضاة ، والمدعي العام ، ومحامي الدفاع ، ولجنة الخبراء ، كل

هؤلاء كانوا متساوين في عجزهم عن مجرد الاقتراب من النواة غير المنجزة وغير المستقرة الخاصة بشخصية دميتري الذي وقف في الحقيقة ، طوال حياته على ابواب القرارات والازمات الداخلية المصيرية . إنهم يطرحـون عوضا عن هذه النواة الحية والنابضة بالحياة الجديدة ، بيانا ما جاهزا أعد مسبقا «بصورة طبيعية» و «أصولية» بكل كلماته وسياقاته وفق «القوانين السايكولوجية» . يلتقي كل الذين حاكموا دميتري بافتقارهم الى الاقتراب الحواري الحقيقي من المتهم ، الى القدرة على التغلغل الحواري في النواة غير المنجزة لشخصيته . إنهم سعوا جميعا الى ان يروا فيه ويعثروا لديه على قيمة محددة ملموسة ومجسدة من المعانـاة والافعال ليحكمـوا عليها وفق مفاهيم وتصورات جاهزة . اما دميتري الحقيقي فيبقى خـارج محكمتهم (إنه هو الذي يدين نفسه فيما بعد) .

لهـذا السبب بـالذات لم يـر دوستـويفسكي في نفســه واحـدا من السايكولوجيين بأي معنى من المعاني . المهم بالنسبة الينا ، طبعا لا الجانب الفلسفي والنظري لنقده بوصفه قيمة قائمة بذاتهـا : ان هذا الجـانب لا يستطيع ان يرضينا وهو يعاني بالدرجة الاولى من عجزه عن فهم ديالكتيك الحرية والضرورة في تصرفات الانسان ووعيه[٧] . المهم هنا بـالنسبة لنـا مسعى اهتمامه الفني بـالذات ، كذلك الصيغـة الجديـدة لرؤياه الفنيـة الخاصة بالعالم الداخلي للانسان .

من الملائم ان نشير هنا الى ان الطابع المميز لكل اعمال دوستويفسكي الابداعية يتمثل بالكفـاح ضد تشييء الانســان ، ضد تشييء العـلاقات الانسانية وكل القيم الانسانية في ظل النظام الراسمالي . ان دوستويفسكي لم يفهم، في الحقيقة بوضوح تام الجـذور الاقتصاديـة العميقة للتشييء (تحويل القيم المعنوية الى قيم مادية . المتـرجم) ، إنه ، حسب علمنـا لم يستخدم ابدا مصطلح التشييء» نفسه ، غـير ان هذا المصـطلح بالذات يصلح اكثر من غيره للتعبير عن المعنى العميق لكفاحه من اجل الانسان . لقد استطاع دوستويفسكي ان يرى بنظر ثاقب تغلغل هذا الحط التشييئي من قدر الانسان في كل مسامات الحياة في ايامه وفي نفس اسس التفكـير

الانساني . وخلال نقده لهذا التفكير التشييئي كانت «سهام نقده الاجتماعي تخطىء اهدافها» احيانا ، على حد تعبير ف. يرميلون[٨] ، فقد اتهم به ، على سبيل المثال ، كل ممثلي الاتجاه الديمقراطي الثوري وممثلي الفلسفة الاشتراكية في الغرب التي اعتبرها وليدة الروح الراسمالية . ولكن نذكر للمرة الثانية ، ان الذي يعنينا هنا لا الجانب الفلسفي والنظري والاجتماعي العام Publicistic في نقده ، بل المعنى المحرر للانسان من النزعة التشييئية ، الذي نجده في اعماله الفنية .

وهكذا فان الموقف الفني الجديد للمؤلف تجاه البطل في رواية دوستويفسكي المتعددة الاصوات ـ هو موقف حواري يتجسد بجد ويحافظ عليه الى النهاية ، وهذا الموقف يؤكد استقلالية البطل وحريته الداخلية ولا إنجازيته وعدم استقراره . البطل بالنسبة للمؤلف لا «هو» ولا «انا» ، بل «أنت» الكاملة القيمة ، اي «أنا» الغيرية الاخرى الكاملة الحقوق «أنت هنا» . البطل هو ذات للمخاطبة الحوارية الجدية بعمق والحقيقية ، وليس مجرد بطل يجري تشخيصه بطريقة خطابية او فرضية استثنائية . وإن هذا الحوار ـ هو «حوار كبير» لرواية بكاملها ـ تقع لا في الماضي ، بل الآن ، اي في مجرى عملية ابداعية قائمة[٩] . إن هذا الحوار ليس كلاما سجل بطريقة الاختزال لحوار تم ، حوار خرج منه المؤلف ، وهو يطل عليه الآن من فوق وانطلاقا من موقف اسمى : وبالفعل فان من شأن ذلك ان يحيل هذا الحوار الحقيقي وغير المنجز الى صورة موضوعية ومنجزة لحوار ، صورة مألوفة بالنسبة لاي رواية مونولوجية . إن هذا الحوار الكبير عند دوستويفسكي يجري تنظيمه بوصفه كلا غير مقفل خاصا بنفس الحياة الواقفة على الابواب .

إن الموقف الحواري من البطل يحققه دوستويفسكي في مجرى العملية الابداعية وفي لحظة انجازها ، وهذا الموقف يدخل في خطتها ، وبالتالي فهو يبقى في الرواية الجاهزة نفسها بوصفه لحظة من لحظات الصيرورة والتشكل ، الحتمية .

أن كلمة المؤلف حول البطل منظمة في روايات دوستويفسكي بوصفها

كلمة حول شخص ماثل ومستمع له (للمؤلف) وقادر على ان يرد عليه أن مثل هذا التنظيم لكلمة المؤلف في اعمال دوستويفسكي . ليس اسلوبا تقليديـا ابدا ، بل هو بمثابة موقف خاص بالمؤلف مبتكر تماما وجديد . سنحاول في الفصل الخامس من عملنا هذا ان نبين ان خصوصية الاسلوب اللفظي عند دوستويفسكي تتحد وتتصف بالاهمية البـارزة بالضبـط لمثل هـذه الكلمة الموجهة بطريقة حوارية وبالدور التافه للكلمة المنغلقة على نفسها بطريقـة مونولوجية والتي لا تتطلب ردا .

يعـد البطل ، حسب خـطة دوستويفسكي ، حـاملا للكلمـة الكاملة القيمة ، وليس مجرد عنصر صامت وأبكم من عناصر كلمة المؤلف . إن خطة المؤلف حول البطل هي خطة حول الكلمة . ولهذا فان كلمة المؤلف حـول البطل هي الاخرى كلمة حول الكلمة . إنها تسترشد بالبطل استرشادهـا بالكلمة ولهذا فانها توجه اليه بطريقة حوارية . المؤلف يقص كل بنية روايته لا حول البطل ، بل مع البطل . اجل ، بهذه الطريقة التي لا يمكن ان تكون بدونها : ان التركيب الحواري المشترك وحده القادر على استقبال كلمة الغير بجدية والمؤهل للاقتراب منها بوصفها موقفا لفظيا ، اقترابه من وجهة نظر اخرى . **في التركيب الحواري الداخلي وحده يصبح ممكنا لكلمتي ان تقيم علاقة وثيقة مع كلمة الغير ، ولكنها في الوقت نفسه لا تندمج معهـا ، ولا تتشربها ولا تمتص قيمتها الدلالية ، اي انهـا تحافـظ تمامـا على كـامل استقلاليتها بوصفها كلمة . إن الابقاء عـلى مسافـة فاصلة رغم العـلاقة الفكرية المتوترة يعد من الامور البالغة الصعوبة . إلا ان المسافة الفاصلة تدخل ضمن خطة المؤلف ، ذلك انها وحدها القادرة على تأمين الموضوعية الحقيقية في تصوير البطل .**

يتطلب الوعي الذاتي بوصفه فكرة فنية سائدة في بناء صورة البطل تكوين جو فني من النوع القادر على ان يتيح المجال لكلمته ان تكشف عن نفسها وان تفصح عن ذاتها . وليس بامكان اي عنصر من عناصر هذا الجو ان يكون حياديا : كل شيء يجب ان ينال من البطل ان يجرح شعوره ان يستفزه ، ان يسأله ، بل حتى ان يتجادل معه وان يسخر منه ، كل شيء

يجب ان يكون موجها الى البطل نفسه ، وان يدار باتجاهه ، كل شيء يجب ان يحس بوصفه كلمة حول كائن حاضر وماثل ، لا كلمة حول غائب . بوصفه كلمة شخص «ثان» لا كلمة شخص «ثالث» . إن من شأن وجهة النظر الدلالية الخاصة بالشخص «الثالث» والتي تتخذ ميداناً لبناء صورة البطل المكينة ، ان تقضي على هذا الجو ، ولهذا السبب فأن مثل وجهة النظر هذه لم تدخل الى العالم الابداعي عند دوستويفسكي . لقد كانت كذلك لا لانها لم تكن في متناول قدراته (نتيجة لاسلوب السيرة الذاتية للابطال او للطابع الجدالي الاستثنائي الخاص بالمؤلف ، على سبيل المثال) ، بل لانها لا تدخل في خطة المؤلف الابداعية . الخطة تتطلب اضفاء الطابع الحواري التام على كل عناصر البناء . من هنا تلك العصبية المتصورة ، والاجهاد الكبير والقلق الذي يسود جو روايات دوستويفسكي ، هذا الجو الذي يخفي عن ذوي النظر القصير الحساب الفني الدقيق والموازنة الدقيقة والحتمية الكامنة وراء كل نبرة وكل نغمة ، وكل تحول مفاجيء للاحداث . وكل فضيحة ، وكل انحراف . في ضوء هذه المهمة الفنية وحدها يمكن ان تصبح مفهومة تلك الوظائف الحقيقية للعناصر البنائية التالية : القاص ونبرته والحوار المعبر عنه بنائيا ، وخصائص القص بواسطة المؤلف (هناك ، حيث هو موجود) . الخ .

**هذه هي الاستقلالية النسبية للابطال في حدود الخطة الابداعية عند دوستويفسكي . وهنا لا بد من التحذير من التباس واحد ممكن . يمكن ان يُظن ان استقلالية البطل يمكنها ان تتعارض مع حقيقة كونه قد قدم كاملا بوصفه لحظة وحسب من لحظات العمل الفني ، وبالتالي فانه يعد من تأليف المؤلف ، من الفه الى يائه . لا وجود لمثل هذا التناقض في الواقع . إننا نقر وجود استقلالية الابطال في حدود الخطة الفنية ، ومن هذه الزاوية فانها مؤلفة تماما شأنها في ذلك شأن عدم حرية البطل الموضوعي . الا ان تأليف الشيء لا يعني اختلاقه بطريقة تحكمية . إن أي إبداع يتوقف على قوانينه الخاصة من ناحية ، وكذلك على قوانين تلك المادةالتي يعالجها هذا الابداع من الناحية الاخرى . إن كل عمل ابداعي يتحدد في ضوء مادته وبنيته ، ولذلك**

فانه لا يتقبل التعسف والنزوانية ، كما أنه لا يختلف شيئا في الحقيقة ، بل يقتصر على مهمة الكشف عما تنطوي عليه المادة المعالجة نفسها من الممكن التوصل الى فكرة صائبة ، غير ان لدى هذه الفكرة منطقها ، ولهذا فلا يجوز اختلاقها ، أي تأليفها من البداية الى النهاية . وبالمثل ، فلا يمكن اختلاق حتى الصورة الفنية مهما كان شكلها ، ذلك ان لهذه الصورة هي الاخرى منطقها الفني ، وقانونيتها (شرعيتها) . ففي الوقت الذي نستطيع ان نحدد لأنفسنا واجبا معينا ، يتعين علينا ان نذعن لمنطق قوانينه .

ان بطل دوستويفسكي ، هو الاخر ، غير مختلف ، مثلما هو غير مختلف من بطل الرواية الواقعية المألوفة (الاعتيادية) . مثلما هو غير مختلف ايضا حتى البطل الرومانتيكي ، ومثلما هو غير مختلف حتى البطل الكلاسيكي . غير ان لكل من هذه النماذج قانونيته الخاصة به ، ومنطقه الذي يدخل ضمن حدود ارادة ورغبة المؤلف الفنية ، الا انها غير قابلة لان تخرق من جانب نزوة المؤلف . فالمؤلف وهو ينتخب البطل وينتخب الفكرة الفنية المسيطرة في العمل الذي ينوي كتابته ، هذا المؤلف يكون في مثل هذه الحالة مقيدا بالمنطق الداخلي لما يختاره ، هذا المنطق الذي يتعين عليه الكشف عنه خلال تصويره . إن منطق الوعي الذاتي لا يسمح الا بوسائل فنية محددة للكشف والتصوير . إن الكشف عن هذا المنطق وتصويره يصبح ممكنا وذلك عن طريق الاستفهام والاستفزاز ، على الا يعطي صورة فنية حاسمة ومنجزة . ان مثل هذه الصورة الفنية الموضوعية لا تمتلك ذلك الشيء الذي يحدده المؤلف لنفسه ، بوصفه جزءا من مادتها الملموسة .

وبهذه الطريقة تكون حرية البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف . إن كلمة البطل يكونها المؤلف ، الا انها مكونة بطريقة تتيح لها فرصة تطوير منطقها الداخلي واستقلاليتها على طول الخط ، بوصفها كلمة الغير ، بوصفها كلمة البطل نفسه . ونتيجة لذلك فانها تسقط لا من خطة المؤلف ، بل من منظور المؤلف المونولوجي حسب . غير انه خرق وتحطيم مثل هذا المنظور هو الذي يدخل ضمن خطة دوستويفسكي .

يستشهد ف. ف. فينوغرادوف في كتابه «حول لغة الادب الفني» بخطة

واحدة من روايات ن. غ. تشيرنيشيفسكي غير الكاملة ، وهذه الخطة ملفتة للنظر وتكاد تكون متعددة الاصوات . إنه يستشهد بها بوصفها مثالا خاصا بالسعي لايجاد تصميم Construction موضوعي الى اقصى حد ، خاص بصورة Image المؤلف . لقد اطلق على رواية تشيرنيشفسكي وهي مخطوطة عدة تسميات ، من هذه التسميات «درة التكوين» . وفي مقدمة هذه الرواية يكشف تشير نيشيفسكي عن خطته كالاتي : «إنه لامر صعب أن تكتب رواية بلا حب ، وبلا وجه نسائي مهما كان نوعه . غير انه تعين علي ان اجرب إمكانياتي مع مهمة اشد صعوبة من تلك : أن اكتب رواية موضوعية تماما ، رواية ليس فيها ادنى أثر ، مهما كان ، ليس فقط لعلاقاتي الشخصية ، بل لا اثر فيها مهما كان حتى لعواطفي وميولي . ليس في الادب الروسي رواية واحدة من هذا النوع . «أونيجين» ، و «بطل من هذا الزمان» ـ هما روايتان ذاتيتان بصورة مباشرة . في «النفوس الميتة» لا وجود لصورة (بورتربرت) المؤلف الشخصية ، او لصور معارفه ، غير انها ضمت ميول المؤلف الشخصية ، من هنا قوة الانطباع الذي تتركه الرواية في نفس القارىء . يخيل الي ان من أصعب الامور علي ، بوصفي انسانا له قناعاته ومعتقداته القوية ، ان اكتب بالطريقة التي كتب بها شكسبير : إنه يصور الناس والحياة دون ان يكشف عن الطريقة التي يفكر بها هو شخصيا بشأن المشكلات التي يجري حلها من جانب شخصياته الادبية بالطريقة التي تحلو لكل منهم . عطيل يقول «نعم» ، ياغو يقول «كلا» ـ اما شكسبير فيصمت دون ان تبدو عليه ادنى رغبة للاعراب عن حبه او عدم حبه تجاه «نعم» او «كلا» . واضح اني اتحدث عن الاسلوب ، لا عن قوة الموهبة ... حاولوا ان تعرفوا من الذي اميل اليه ومن الذي أنفر منه ... لن تجدوا شيئا من هذا القبيل .. في «درة التكوين» نفسها ، كل موقف شاعري أتأمله من جوانبه الاربعة كلها ، ـ حاولوا ان تعرفوا مع أي وجهة نظر اتعاطف او لا اتعاطف . انظروا كيف تتحول العقيدة الى اخرى لا تشبهها بالمرة . هذا هو المعنى الحقيقي للعنوان « درة التكوين » ـ هنا ، مثلما يحدث في مصادفة كل ظلال الوان قوس قزح . ولكن ، مثلما يحدث في مصادفة ، فان

كل ظلال الالوان قلقة وغير مستقرة تتلألأ على خلفيــة ذات بياض ثلجي
ولهذا فلكم ان تنسبوا الى روايتي بيتي الابيغراف : Epigraph

Wie Schnee , so weiss .

Und kalt , wie Eis ,

ثاني البيتين ينطبق عليّ .

« البياض ، مثل بياض الثلج » ـ في روايتي «لكن البرودة ، مثل برودة الجليد» ـ في مؤلفها ... أن أكون بارداً مثل الجليد ـ لأمر ينطوي بالنسبة الي على صعوبة بالغة ، أنا الانسان المعروف بحبي الحار لما أحب . لقد وفقت في ذلك . ولهذا فأنا اتلمس لدي من قوة الابداع الفني بالقدر الذي هو ضروري لي من اجل أن اكون روائيا ... إن شخصياتي الادبية متنوعة جدا من حيث طريقة التعبير التي تعين أن تتسم بها ملامح كل منها ... لكم أن تظنوا بكل شخصية من هذه الشخصيات بالطريقة التي تحلو لكم : كل شخصية تقول دفاعا عن نفسها : «الحق الى جانبي» ـ لكم ان ان تحكموا على هذه بانفسكم على هذه الادعاءات المتضاربة ، اما انـا فسأحتفـظ برأيي لنفسي . هــذه الشخصيات تتبادل المديح فيما بينها ، وتتبادل الذم فيما بينها ، ـ اما انا فلا شأن لي في ذلك»[١] .

هذه هي خطة تشيـرنيشيفسكي (طبعا بــالقدر الذي استــطعنا ان نتعرف عليها من خلال المقدمة) . إننــا نرى ان تشيرنيشيفسكي يتلمــس هنا شكلا بنائيا جديدا تماما ، خاصة بـ «الروايــة الموضــوعية» كمــا هو سماها . إن تشيرنيشيفسكي نفسه يشير الى الطابع الجديد تمــاما لهــذا الشكل «ليس في الادب الروسي رواية واحدة من هذا النــوع» ويضعها في الطرف المقابل من الرواية «الذاتية» الاعتيادية (التي نميل الى ان نسميها ـ المونولوجية) .

أين يكمن ، من وجهة نظر تشيـرنيشيفسكي ، جوهــر هذه البنيــة الروائية الجديدة ؟ يجب ألا تطرح فيها وجهة نظر المؤلف الذاتية : لا ما يميل اليه المؤلف او ما ينفر منه ، ولا ما يتفق معه او يعترض عليه لدى هذا البطل او ذاك ، ولا موقفه العقائدي الخاص به «الطريقة التي يفكر بها هو

نفسه حول المشاكل التي تقوم على حلها شخصياته الادبية...» .

وهذا لا يعني طبعا ان تشيرنيشيفسكي فكر ان يبتكر رواية . بلا موقف خاص بالمؤلف . مثل هذه الرواية ، على العموم ، غير ممكنة . ف.ف. فينوغرادوف مصيب جدا وهو يتحدث عن هذه المسألة : «إن الميل نحو «الموضوعية» في اعادة صياغة الاشياء كذلك مختلف اساليب البناء «الموضوعي» - كل ذلك يعتبر بمثابة مبادىء خاصة ، الا انها مترابطة ، لتركيب صورة المؤلف[١٠] . الكلام هنا لا يدور حول غياب موقف المؤلف ، بل حول التغيير الراديكالي لهذا الموقف ، زد على ذلك ان تشيرنيشيفسكي نفسه يشير صراحة الى ان هذا الموقف الجديد اصعب بكثير من الموقف الاعتيادي ويفترض «قوة إبداع فني» عظيمة جدا .

إن هذا الموقف «الموضوعي» الجديد للمؤلف (الذي يجده تشيرنيشيفسكي مطبقا عند شكسبير وحده) يفسح المجال امام وجهات نظر الابطال لان تكشف عن نفسها بكل الامتلاء والاستقلالية . كل شخصية تكشف بحرية (وبلا تدخل من جانب المؤلف) عن صواب رايها وتعززه : «كل شخصية تدافع عن وجهة نظرها : «الى جانبي الحق كله » . - احكموا بانفسكم على هذه الادعاءات المتعارضة» .

إن في هذه الحرية بالذات المتاحة لوجهات نظر الاخرين في ان تكشف عن نفسها من دون احكام تقويمية جاهزة من جانب المؤلف تكمن ، من وجهة نظر تشيرنيشيفسكي ، الافضلية الاساسية للشكل «الموضوعي» الجديد للرواية . لا بد من الاشارة الى ان تشيرنيشيفسكي لم ير في ذلك اي تنكر «لمعتقداته القوية والراسخة» . وهكذا نستطيع ان نقول ان تشيرنيشيفسكي اقترب تقريبا من فكرة تعدد الاصوات لدرجة كبيرة .

بالاضافة الى ذلك فان تشيرنيشيفسكي يقترب هنا من موازنة الاصوات Counterpoint ومن «صورة الفكرة» . إنه يقول : «انظروا كيف تتحول العقيدة الى اخرى لا تشبهها بالمرة . هذا هو المعنى الحقيقي للعنوان «درة التكوين» - هنا ، مثلما يحدث في الصدفة ، كل ظلال الوان قوس قزح» . يعد هذا ، في الحقيقة ، تحديدا مجازيا رائعا للموازنة بين الاصوات

في الأدب هـذا هـو المفهـوم الطريف للبنيـة الروائيـة الجـديـدة عنـد معـاصر دوستويفسكي ، الذي كان ، مثله تماما ، يتحسس بقوة تعددية الاصوات الاستثنائية التي طبعت عصره بطابعها . صحيح انه من غير الجائز وصف هذا المفهوم بتعددية الاصوات بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . في هذا المفهوم يجري تشخيص الموقف الجديد للمؤلف بصورة سلبية بالدرجـة الاولى ، بوصفه غيابـا للنزعة الذاتية الاعتيادية عند المؤلف . فليس هناك اشارات الى فاعلية المؤلف الحوارية ، هذه الفعالية التي بدونها لا يمكن تصور أي وجود لموقف جديد خاص بالمؤلف . ومع ذلك فقد استطاع تشيرنيشيفسكي أن يتلمس بوضوح الحاجة الى تخـطي حدود شكـل الرواية المـونولوجي السائد .

يجدر بنا ان نؤكد هنا مرة اخرى ، الفعالية الايجابية للموقف الجديد الخاص بالمؤلف في الرواية المتعددة الاصوات . سنرتكب خطأ فادحاً اذا ما اعتقدنا ان روايات دوستويفسكي لم تعبر بأي شكل من الاشكال عن وعي.

إن وعي مبـــدع الروايـــة المتعـــددة الأصـوات يحظى بحضـور دائم يعم كل جزء من اجزاء هذه الرواية ، وهو حضور فعال الى اقصى حـد في هذه الرواية . اما وظيفة هذا الوعي واشكال فعاليته فأمور من نوع اخر تختلف عما الفناه في الرواية المونولوجية : إن وعي المؤلف لا يحول اشكال الوعي الاخـرى عند الاخـرين (أي وعي الابطال) الى مـوضوعـات ولا يمنحهـا تحديدات منجزة ومعدة بمعزل عنهم (غيابيا) . إن هذا النوع من الوعي يشعر بوجود اشكال وعي لاخرين تقف الى جانبه على قدم المساواة ، وهي تشبهه في كونها غير نهائية وغير منجزة ، مثله تماما . إن هذا الوعي يعكس ويعيد خلق لا عالم الاشياء ذات الوجود الموضوعي ، بل يعكس ويعيد خلق ، بالضبط ، هذه الاشكال من الوعي عند الاخرين مع عوالمها الخاصة بها ، يعيد خلقها مع المحافظة على عدم إنجازيتها الحقيقية (ذلك ان جوهرها في هذه النقطة بالذات) .

غير أنه لا يجوز تأمل اشكال وعي الاخرين ، وتحليلها وتحديدها كما

لو أنها موضوعات ، كما لو أنها اشياء ـ يمكن التعامل معها فقط بطريقة حوارية . أن نفكر حولها ـ يعني ان نتحدث معها ، وبعكسه فانها ستدير نحونا بجانبها الموضوعي : في هذه الحالة فانها ستصمت وستختفي وتتجمد في صور موضوعية جاهزة . يحتاج مؤلف الرواية المتعددة الاصوات الى فعالية حوارية قوية جدا وضخمة : يكفي أن تضعف هذه الفعالية ليبدأ الابطال بالتيبس والتشيؤ ، ولتظهر في الرواية اجزاء من الحياة صيغت بطريقة مونولوجية . إن بامكاننا ان نعثر في روايات دوستويفسكي على مثل هذه الاجزاء الساقطة من الخطة المتعددة الاصوات ، غير ان هذه الاجزاء ليست هي التي تحدد ، طبعا ، السمة العامة للرواية ككل .

مؤلف الرواية المتعددة الاصوات مطالب لا في ان يتنازل عن نفسه وعن وعيه ، وإنما في ان يتوسع الى اقصى حد وان يعمق الى اقصى حد ايضا في اعادة تركيب هذا الوعي (الحقيقة عليه ان يفعل ذلك في ضوء اتجاه محدد) وذلك من اجل ان يصبح قادرا على استيعاب اشكال وعي الاخرين المساوية له في الحقوق . لقد كانت هذه القضية صعبة جدا وفريدة من نوعها (الامر الذي فهمه تشيرنيشيفسكي ، على ما يبدو ، فهما جيدا وهو يكون خطته بشأن «الرواية الموضوعية» . غير ان ذلك كان ضروريا لاعادة تركيب الطبيعة المتعددة الاصوات الخاصة بالحياة نفسها .

ان كل قارىء حقيقي لدوستويفسكي ، مؤهل لفهم روايته بطريقة لا مونولوجية ، ومؤهل للارتفاع الى مستوى الموقف الجديد الخاص بالمؤلف عند دوستويفسكي ، إن كل قارىء من هذا النوع يحس بهذا التوسع الفعال الخاص في وعيه هو بالذات ، ولكن لا بمعنى استيعاب الموضوعات الجديدة Objects (الانماط البشرية ، الشخصيات المميزة Characters ، الظواهر الطبيعية والاجتماعية) ، بل قبل كل شيء ، بوصفه تعميما حواريا خاصا لم يجرب من قبل ، يقف جنبا الى جنب مع اشكال الوعي عند الاخرين المساوية له في القيمة والحقوق ، وبوصفه ايضا تغلغلا حواريا فعالا الى داخل اعماق الانسان غير المنجزة بعد .

ان الفعالية المنجزة الخاصة بمؤلف الرواية المونولوجية تبرز

خصوصا ، في سعي المؤلف لان يلقي الظلال الموضوعية على كل وجهة نظر لا يتفق معها ، زد على انه يحاول ان يشيئها بهذه الدرجة او تلك . وعلى العكس من ذلك ، فان فعالية المؤلف عند دوستويفسكي تبرز في افساح المجال امام كل واحدة من وجهات النظر المتصارعة لان تبلغ اقصى قوتها والى اقصى مداها ولتبلغ اقصى درجات الاقناع . إنه يسعى للكشف ولتطوير ونشر كل الامكانيات الفكرية والمعنوية الكامنة في وجهة النظر المطروحة مثلما راينا تشيرنيشيفسكي وهو يسعى الى الهدف نفسه في روايته «درة التكوين» . لقد استطاع دوستويفسكي ان يحقق ذلك بقوة استثنائية وان مثل هذه الفعالية المعمقة لفكرة الغير تصبح ممكنة وذلك فقط على ارضية تحديد موقف حواري من وعي الغير ، ومن وجهة نظر الغير .

إننا لا نجد هناك ما يحتم علينا التأكيد بصورة خاصة ، أن التناول المتعدد الاصوات لا يرتبط ، بأي سبب ، مع الاتجاه النسبي في المعرفة Relativity (ولا مع الاتجاه الدوغماتي Dogmatism) . من الضروري التنبيه ان الاتجاه النسبي في المعرفة والدوغماتية ، كلاهما يستثنيان بدرجة واحدة اي نوع من انواع الجدال ، واي شكل من اشكال تبادل الحوار ، بان يكون مرة غير ضروري (الاتجاه النسبي) وأما غير ممكن (الاتجاه الدوغماتي) . أما بالنسبة لتعدد الاصوات بوصفه طريقة فنية فانه يقع في مكان اخر مغاير تماما .

يمكن توضيح الموقف الجديد لمؤلف رواية متعددة الاصوات ، وذلك عن طريق اجراء مقابلة ملموسة بينه وبين الموقف المعبر عنه بطريقة مونولوجية واضحة في عمل روائي محدد من هذا النوع الاخير .

سنحلل باختصار قصة ليف تولستوي «ثلاث ميتات» وذلك انطلاقا من وجهة النظر التي تعنينا . إن هذه القصة غير الكبيرة الحجم والثلاثية البرامج ، ذات دلالة خاصة جدا بالنسبة لاسلوب ليف تولستوي ، المونولوجي .

يجري في القصة تصوير ثلاث حالات للموت ـ موت سيدة نبيلة غنية ،

وموت حوذي ثم اخيرا موت شجرة . ولكن ليف تولستوي يصور الموت هنا بوصفه النتيجة التي تؤول اليها الحياة ، وهذه الحياة يجري تسليط الضوء عليها بوصفها النقطة المثلى التي تساعد على فهم وتقويم الحياة بكل ابعادها وحالاتها . ولهـذا السبب فبالامكـان القول إن هـذه القصة تصـور ، في الحقيقة ، ثلاثة أنماط من الحياة ، منجزة تماما من حيث معانيها وقيمتها . وهكذا فأن جميع هذه الانماط الحياتية والخطط الثلاث التي ترتبت عليها ، تطالعنا في قصة ليف تولستوي منغلقة على ذاتها وغريبة دون بعضها . كل الذي يربط بين هذه الانماط الثلاثة مجرد علاقة براغماتية خارجية بحت ، وهذه العلاقة ضرورية من اجل توفير الوحدة المحورية ـ البنائية للقصة : الحوذي سيريوجا الذي كان يقود عربة السيدة المريضة ، يأخذ من حوذي مريض كان راقدا في محطة البريد ، جزمته (لم يعد لصاحبها المريض بها حاجة) وبعد ان يموت الحوذي ، يقطع في الغابة شجرة ليصنع منها صليبا يضعه على قبره . وهكذا تبدو لنا الحيوات الثلاث والميتات الثلاث مترابطة في الظاهر .

اما الرابطة الداخلية ، اما العلاقة بين اشكال الوعي المختلفـة فلا وجود لها . السيدة لم تكن تعرف شيئا ـ وهي في النزع الاخير ـ عن حياة وموت الحوذي والشجرة ، انهما لا يدخلان ضمن منظورها وفي وعيهـا . مثلما لم يدخل الى وعي الحوذي لا السيدة ولا الشجرة . إن حياة وموت الشخصيات الادبية الثلاثة مع عوالمهـا الثلاثـة وجدت متجـاورة في عالم موضوعي واحد ، حتى إنها تلامس بعضها البعض خارجيا ولكن أياً منها لم يكن يعرف أي شيء عن الاخرين ، كما ان بعضها لم ينعكس في البعض الاخر . لم يكن بينها ولا يمكن ان تكون أي علاقة حوارية. إنها لا تجادل بعضها ولا تتفق فيما بينها .

لكن الشخصيات الثلاث مع عوالمها الثلاثـة المنغلقة عـلى نفسها ، توحدت وتقابلت وفسر بعضها البعض وذلك داخل الوعي والمنظور الواحد الذين شملاها ، واللذين يخصان المؤلف . فالمؤلف نفسه يعرف عن هـذه الشخصيات كل شيء فيقارن ويقابل بين هذه الميتات الثلاث والحيوات الثلاث

جميعا . إن الحيوات الثلاث وكذلك الميتات الثلاث يفسر بعضها البعض الاخر ، ولكن بالنسبة للمؤلف وحده ، الموجود خارجها والمستغل وجوده خارجها من اجل ان يفهمها بدقة ومن اجل انجازها ايضا . إن منظور المؤلف الشامل يمتلك ، بالمقارنة مع منظورات الشخصيات ، فيضا ضخما واساسيا . فالسيدة لا ترى سوى عويلهما الخاص : حياتها وموتها ، انها لم تملك ادنى تصور ، مجرد تصور ، عن امكانية مثل هذه الحياة وهذا الموت عند كل من الحوذي والشجرة . ولهذا السبب فهي لا تستطيع ان تفهم وتقوم كل زيف حياتها وموتها : إنها لا تمتلك لذلك خلفية حوارية . والحوذي هو الاخر لا يستطيع ان يفهم ويقوم حكمة ومصداقية حياته وموته . كل ذلك يجري الكشف عنه من خلال المنظور الفني للمؤلف . اما الشجرة فبحكم طبيعتها عاجزة عن فهم الحكمة والجمال في موتها ، ـ إن المؤلف هو الذي ينوب عنها في هذه المهمة .

وهكذا فان المغزى الختامي الذي يتوج حياة وموت كل شخصية ، يجري الكشف عنه فقط من خلال منظور المؤلف ، وفقط بفضل وفرة وغنى هذا المنظور بالمقارنة مع كل من هذه الشخصيات الثلاث ، أي بفضل تلك الحقيقة الجلية وهي ان كل شخصية لا ترى و لاتفهم ولا تستطيع . هنا بالذات تكمن الوظيفة المونولوجية المنجزة الخاصة بالمنظور الغني للمؤلف .

ومثلما راينا فليست هناك بين الشخصيات وعوالمها اي علاقات حوارية . ولكن المؤلف نفسه لم يتعامل مع الشخصيات حواريا . فالموقف الحواري تجاه الابطال غريب على تولستوي . انه لا ينتهي بوجهة نظره بخصوص البطل ، حتى انه لا يستطيع من حيث المبدأ ، ان ينتهي بها لتمس وعي البطل ، والبطل بدوره لا يستطيع ان يرد عليها . إن الحكم المنجز الاخير الذي يكونه المؤلف بحق البطل في عمل ادبي مونولوجي ، هو بحكم طبيعته حكم غيابي لا يفترض كما لا يضع في حسابه الرد المحتمل على هذا الحكم من جانب البطل نفسه . لم تتح امام البطل فرصة ليقول كلمته الاخيرة . إنه لا يستطيع ان يحطم الاطار القوي المنجز له والنابع من الحكم الغيابي الذي اصدره المؤلف . إن موقف المؤلف لا يصادف مقاومة حوارية

داخلية من جانب البطل .

إن وعي وكلمة مؤلف مثل ليف تولستوي لم توجه ابدا الى البطل ، لم تسأله ولم تنتظر منه ردا . المؤلف لا يتجادل مع ابطاله ولا يتفق معهم . إنه يتحدث لا معهم ، بل عنهم . أما الكلمة الاخيرة فهي من نصيب المؤلف ، وإنها ترتكز الى اشياء لم يرها البطل ولا يملك عنها ادنى تصور ، ان كل ما لا يدخل في وعيه لا مكن ان يلتقي ابدا بكلمة البطل على منصة حوارية واحدة .

ان ذلك العالم الذي تعيش فيه وتموت شخصيات القصة ، هو عبارة عن عالم المؤلف ، الموضوعي تجاه جميع اشكال الوعي عند الشخصيات . كل شيء فيه تمت رؤيته وتصويره من زاوية المنظور الملم بكل شيء والعارف كل شيء والخاص بالمؤلف . إن عالم السيدة ـ مسكنها ، الموقف من حولها ، القريبون منها بعواطفهم ومشاعرهم ، الطبيب الخ ـ جرى تصويره من وجهة نظر المؤلف ، وليس بناء على الطريقة التي كانت تراه بها وتشعر به السيدة نفسها (وذلك على الرغم من اننا ، عندما نقرأ القصة ، نفهم حتى نظرتها الذاتية تجاه هذا العالم) . وان عالم الحوذي (الكوخ ، الموقد ، الطاهية الى غير ذلك) وكذلك قل عن عالم الشجرة (الطبيعة ، الغابة) ـ كل ذلك ، شأنه شأن عالم السيدة ، إن هي الا اجزاء من عالم موضوعي واحد ، تمت رؤيتها وتصويرها انطلاقا من موقف واحد هو موقف المؤلف . إن منظور المؤلف لا يتقاطع ابدا ولا يتصادم مع منظورات ووجهات نظر الابطال ، وكلمة المؤلف لا تشعر ابدا بمنافسة كلمة تتوقعها تصدر عن البطل ، والتي يمكن ان تكون مغايرة وعلى طريقتها الخاصة ، اي من وجهة نظر حقيقتها الخاصة بها ، والتي يمكنها ان تسلط ضوءا مغايرا على الموضوع نفسه . ان وجهة نظر المؤلف لا يمكنها ان تلتقي مع وجهة نظر البطل على منصة واحدة ، وعلى صعيد واحد . ان وجهة نظر البطل (هناك حيث يتم الكشف عنها من قبل المؤلف) تكون دائما موضوعية بالنسبة لوجهة نظر المؤلف .

وهكذا ، فعلى الرغم من تعدد مناهج قصة ليف تولستوي ، فليس فيها تعدد اصوات ولا موازنة بين الاصوات Counterpoint (بالمعنى الذي نفهمه) .

هنا فقط ذات تفهم ، وكل ما عدا ذلك مجرد موجودات Objects تتخذ مادة لفهمه . هنا لا يمكن ان تقوم علاقة حوارية بين المؤلف وابطاله ولهذا السبب لم يكن هناك حتى «حوار كبير» حيث يمكن ان يشارك المؤلف والابطال كلاً في حدود صلاحياته وامكانياته ، بل توجد فقط حوارات صادرة عن الشخصيات ذات طابع موضوعي وقد تم اعدادها تكوينيا Composition داخل منظور المؤلف .

إن الموقف المونولوجي عند ليف تولستوي يظهر في هذه القصة التي وقع اختيارنا عليها بحدة كبيرة ووضوح شديد . ولهذا السبب بالذات اخترنا هذه القصة . أما في روايات ليف تولستوي وقصصه الطويلة فالقضية نفسها تطالعنا بدرجة من التعقيد اكبر من ذلك بكثير .

إن الابطال البارزين للرواية وعوالمهم ليسوا منغلقين على انفسهم ولا يصممون اذانهم دون بعضهم البعض ، بل هم يتقاطعون مع بعضهم ويتشابكون بوسائل وطرق متنوعة ومتعددة . فالابطال يعرف بعضهم البعض الاخر يتبادلون المعلومات حول «حقائقهم» ، ويتجادلون حولها فيما بينهم او يتفقون ، ويجرون الحوارات فيما بينهم (حتى حول اخر المسائل الخاصة بالعقيدة) . فالابطال من امثال : اندري بولكونسكي ، وبيير بيزوخوف ، وليفين ,ونخليودوف لكل منهم منظوره المتطور ، منها ما يتطابق تقريبا مع منظور المؤلف في بعض الاحيان (أي إن المؤلف يبدو احيانا وكأنه ينظر الى العالم باعينهم) ، اما اصواتهم فتمتزج احيانا مع صوت المؤلف تقريبا . غير أن أياً منهم لم يبد على مستوى واحد مع كلمة المؤلف وحقيقة المؤلف ، كما ان المؤلف لم يقم مع اي واحد منهم علاقة حوارية . أنهم جميعاً ، بما لهم من منظورات وحقائق واستقصاءات ، ومجادلات ، قد ادخلوا الى عالم الرواية الكلي المتراص مونولوجيا والمنجز لهم جميعا ، هذه الرواية التي لم تكن ابدا عند تولستوي «حوارا كبيرا» كما هي عند دوستويفسكي . إن كل هذه الاواصر واللحظات المنجزة لهذه الوحدة المونولوجية ، تستقر في ركن معارف المؤلف الوفيرة ، في ركن لا يطاله وعي الابطال اساسا .

ولنعد الى دوستويفسكي . فكيف ستبدو «الميتات الثلاث» لو ان

دوستويفسكي هو الذي كتبها (دعونا نفترض للحظة مثل هـذه الفرضيـة الغريبة) ، اعني لو انها كتبت باسلوب تعدد الاصوات .

لو فكر دوستويفسكي بكتابة هذه القصة لأجبـر مستويـات الخطة الثلاثة على ان يعكس بعضها البعض الاخر ، ولربط بينها بعلاقات حوارية . لأدخل في هذه الحالة موت الحوذي وموت الشجرة الى منظور ووعي السيدة ، ولأدخل حياة السيدة الى منظور ووعي الحوذي . ولأجبر ابطاله على ان يروا ويعرفوا كل ما هو جوهري واساسي مما كان المؤلف نفسه يعرفه ويراه . ولما ابقى لنفسه وحدها اي شيء جوهري (من وجهة نظر الحقيقة المجهولة) من خزين معارفه الوفيرة . إنه لو وضع ، في هذه الحالة ، حقيقة السيدة وحقيقة الحوذي وجها لوجه ولاجبرهما على التماس حواريا (ليس شرطا ان يتم ذلك ، طبعا ، بواسطة الحوارات المباشرة المعبر عنها تكـوينيا) ولا تخـذ من كل منهما موقفا حواريا متكافئـا . ولكان الكيـان الكلي للعمـل الادبي قد بني بوصفه حوارا كبيرا ، ولتصرف المؤلف بوصفه منظما لهذا الحوار ومشاركا فيـه ، اعني ان المؤلف في هـذه الحالة سيعكس في عمله الادبي الطبيعـة الحوارية للحياة البشرية نفسها وللفكر البشري . ولرددت كلمات القصة لا نبرات المؤلف الخالصة حسب ، بل ونبرات السيدة والحوذي أعني لكانت الكلمات مزدوجـة الاصوات ، ولرددت الكلمـات اصداء الجـدل (الحوار المجهري Microdialogue) ولسمعت اصداء الحوار الكبير .

طبعا ، لا نستطيع ان نتصور دوستـويفسكي يصور ثـلاث حالات للموت : في عالمه ، حيث الوعي الذاتي هو الفكرة الفنية المسيطرة في صورة الانسان بينما الحادثة الاساسية تتمثل بالعلاقات المتبادلة بين اشكال وعي متكافئة . في هذا العالم لا يستطيع الموت ان يمتلك اي معنى انجازي قادر على تسليط مـزيد من الضـوء على الحيـاة . فالمـوت بالمعنى الذي يفهمـه تـولستـوي غـائب تمـامـا من عـالم دوستـويفسكي[١٢] . لو تـرك الامـر لدوستويفسكي لما صور موت ابطاله ، بل الازمات والانعطفـات الحادة في حياتهم ، اي لصور حياتهم التي تقف على الابواب . ولبقي ابطاله ايضا ، في هذه الحالة ، غير منجزين داخليا (ذلك ان الوعي الداخلي لا يمكن ان ينجز

من الداخل) . هذا هو الاسلوب المتوقع لقصة متعددة الاصوات .

دوستويفسكي لم يترك ابدا اي شيء جوهري ، مهما كان خارج حدود وعي ابطاله الرئيسيين (اعني اولئك الابطال الذين يساهمون فيما بينهم على قدم المساواة في رواياته الحوارية الكبيرة) . إنه يقودهم الى تماس حواري مع كل ما هو جوهري ، مما يدخل في عالم رواياته . كل «حقيقة» غيرية ، تطرح في رواية ما من رواياته ، لا بد لها من ان تدخل الى المنظور الحواري لجميع الابطال الاخرين الرئيسيين في هذه الرواية . فايفان كرامازوف ، على سبيل المثال ، يعرف ويفهم كلاً من حقيقة زوسيما ، وحقيقة دميتري ، وحقيقة اليوشا ، و «حقيقة» الشهواني ـ والده فيدور ، بافلوفيتش . كل هذه الحقائق يفهمها حتى دميتري ، ويفهمها بشكل رائع حتى اليوشا . في رواية «الابالسة» لم تكن هناك حتى ولا فكرة واحدة يمكن ألا تجد لنفسها صدى حواريا في وعي ستافروجين .

إن دوستويفسكي لم يحتفظ لنفسه ابدا باي معلومات جوهرية ، وإن كان قد احتفظ بشيء ، فقد احتفظ بذاك الحد الادنى من المعلومات الضرورية ذات الطابع البراجماتيكي ، والاخبارية الخاصة ، والتي كانت ضرورية لسير القصة . حقا إن احتفاظ المؤلف لنفسه بوفرة من المعلومات الجوهرية كان كفيلا بأن يحول الحوار الكبير للرواية الى حوار موضوعي منجز او حوار منفذ بطريقة خطابية .

سنورد هنا مقطعاً من المونولوج الكبير الاول لراسكولنيكوف (في بداية رواية «الجريمة والعقاب») . إنه يتعلق بقرار دونيتشكا الزواج من لوجين .

« ... واضح ، أن المقصود هنا هو روديون رومانوفيتش راسكولنيكوف ، وليس اي شخص اخر غيره . ما العمل . يجب ان تتوفر له كل اسباب السعادة ، ان يعال في الجامعة ، وان يجعل منه شريكا لواحد من رجال الاعمال . يجب ان يضمن له المستقبل ، وربما سيكون غنيا بالنتيجة **مبجلاً ومحترماً وربما سينتهي به الامر الى ان يكون احد المشهورين عندما يتقدم به السن وماذا تقول الوالدة ؟ ألا يتعلق الامر هنا بروديا ، روديا الذي لايقدر بثمن ، روديا الابن الاول !**

فكيف لا يضحي لمثل هذا الابن الاول بمثل هذه الابنة ! يا لك من قلوب طيبة وقاسية على نفسها ! ما هذا ! إننا بفعلنا هذا سننتهي الى نفس المصير الذي آلت اليه سونيا ! سونيتشكا،سونيتشكا مارميلادوفا ، سونيتشكا الخالدة ما وقف العالم على قدميه . التضحية ، التضحية هذه هل فكرتما بها كلتاكما مليا ؟ هل كانت ضرورية ؟ مما تحتملانه ؟ مفيدة ؟ معقولة ؟ هل تعرفين يا دونيتشكا ان مصير سونيا لم يكن ابدا افظع من مصيرك مع لوجين ؟ أمي تقول « إن الكلام عن اي حب هنا غير وارد» . ما رأيك اذا كان الاحترام غير موجود وليس الحب وحده ، على العكس . فسيكون هناك الاشمئزاز والاحتقار والحقارة ، ماذا ستقولين عندها ؟ وحتى في تلك الحالة سيتعين عليك ، ربما بالتالي «مراعاة النظافة» مرة اخرى . كذلك ؟ هل تدركان ماذا تعني هذه النظافة ؟ هل تدركان أن نظافة لوجين هذا لا تختلف بشيء عن نظافة سونيا ، وربما كانت أردأ منهـا ، واحقر وابعث عـلى القرف ، لأن دافعك الى هذا الفعل يا دونيتشكا ، البحث عن المزيد من الرفاهية ، اما هناك فالامر لا يتعدى تأمين لقمة لدفع شبح الموت ! «إن هذه النظافة تكلف غاليا ، غاليا جدا يادونيتشكا !» ماذا سيحدث اذا ما تبين ان الحمل فوق طاقتك فتندمين ؟ ستحزنين وتلعنين وستذرفـين الكثير من الدمـوع التي تحاولين اخفاءها عن الاخرين ، لأنك تختلفين عن مارفا بتروفنا؟ وماذا سيحل بامنا عندئذ ؟ واذا كانت الان تقلق وتتعذب فما الذي سيكون بوسعها ان تفعله عندما ترى كل شيء بوضوح ؟ وماذا عني ؟ ماذا تظنانـه فيّ ؟ أنا ارفض تضحيتك يا دونيتشكا ، لا اريدها يا أمي ! لن يحدث ذلك ما حييت ، لن يحدث ، لن يحدث ! ولن اقبله !»

ثم صرخ فجأة بهياج «أو أرفض الحياة بالمرة أذعن امام مصيري واقبله كما هو مرة والى الابد ، وأخنق كل شيء في نفسي بعد ان اتنازل عن حقي بالفعل والحياة والحب !»

هل تفهم ، هل تفهم يا سيدي العزيز ماذا يعني ان تجد كل الطرق قد سدت في وجهك ؟» ـ تذكر فجأة السؤال الذي طرحـه عليه ميـرميلادوف امس ـ «ذلك ان كل انسان بحاجة الى ان يجـد امامـه ولو طريقا واحـدا

يستطيع ان يسلكه ..» (المجلد الرابع ، ص ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١) .

ان هذا المونولوج الذي اقتبسناه يقع ، كما أشرنا قبل قليل ، في بداية الرواية ، وخلال اليوم الثاني من حدث الرواية ، وقبيل اتخاذ القرار النهائي حول قتل العجوز . كان راسكولنيكوف قد استلم حديثا رسالة تفصيلية من والدته تتعلق بقصة دونيا مع سفيدريغايلوف وتخبره فيها بخطبة لوجين . وفي اليوم السابق لذلك التاريخ كان راسكولنيكوف قد قابل مارسيلادوف وعرف منه كامل قصة سونيا . وهكذا انعكس كل هؤلاء الابطال الذين سيكونون رئيسيين في الرواية ، في وعي راسكولنيكوف ، ودخلوا في مونولوجه الداخلي الذي يغلب عليه الطابع الحواري ، دخلوا بكل «حقائقهم» ومواقفهم في الحياة ، واقام معهم حوارا داخليا اساسيا ومتوترا ، حوارا خاصا بالمشاكل المصيرية وبالقرارات الحياتية المصيرية أنه منذ البداية يعرف كل شيء ، ويحسب حسابا لكل شيء ويتحسب له . لقد اقام نقاط تماس حوارية مع كل اطراف الحياة التي تحيط به .

يعتبر مونولوج راسكولنيكوف ، الداخلي ذو الطابع الحواري والمؤلف من مقاطع الذي اقتبسناه ، نموذجاً رائعا للحوار المجهري : كل كلمة فيه ذات صوتين ، وفي كل كلمة فيه يجري جدل بين صوتين . وبالفعل ، ففي بداية المقطع يعيد صياغة كلمات دونيا بكل نبراتها القيمة المقنعة ، ويضيف الى نبراتها طبقة من نبراته هو ـ الغاضبة ، والساخرة ، والمحذرة ، أعني ان في هذه الكلمات تتردد اصداء صوتين ـ واحد لراسكولنيكوف والاخر لدونيا . في الكلمات التالية («كيف لا والامر يتعلق برودیا ، روديا الذي لا يقدر بثمن ، روديا البكر !» وهكذا) تتردد اصداء صوت الام نبراتها الطافحة بالحب ورقتها جنبا الى جنب مع صوت راسكولنيكوف نبراته الطافحة بالسخرية والاستياء (بسبب التضحية من اجله) وبالحب الحزين ردا على حبهم . إننا نسمع بعد ذلك في كلمات راسكولنيكوف حتى صوت سونيا وصوت مارميلادوف . لقد تغلغل الحوار الى داخل كل كلمة مثيرا فيها روح الصراع والخصومة . هذا هو الحوار المجهري .

وهكذا ، فمنذ بداية الرواية تجاوبت كل الاصوات الرئيسية للحوار الكبير . ان هذه الاصوات ليست منغلقة دون بعضها البعض ولا تصم آذانها بعضا عن البعض الآخر . إنها تسمع بعضها في كل الاوقات ، تتجاوب مع بعضها وينعكس بعضها في البعض الآخر (في الحوارات المجهرية بصورة خاصة) . ولا يتحقق خارج هذا الحوار الخاص بـ «الحقائق المتصارعة بعضها ضد البعض الاخر» ولا فعل واحد من افعال الابطال الرئيسيين ، ولا فكرة واحدة من افكارهم .

وفي المسار المقبل للرواية ، فان كل ما يدخل في مكوناتها ـ الناس ، والافكار ، الاشياء ـ لا تبقى قائمة خارج وعي راسكولنيكوف ، بل تقف في مواجهته وتنعكس فيه حواريا . إن كل الاحكام الممكنة ووجهات النظر عن شخصيته ، وعن طبعه وعن افكاره وعن تصرفاته يجري ايصالها الى وعيه ويجري توجيهها اليه في الحوارات مع بورفيري ومع سونيا ، ومع سفيدريغايلوف ، ومع دونيا واخرين . ان كل وجهات النظر الموجودة في العالم تتقاطع مع وجهة نظره . إن كل ما يراه ويلاحظه ، ـ الاحياء الفقيرة في بطرسبورغ ، وبطرسبورغ الضخمة ، وكل لقاءاته العفوية والاحداث التافهة ، ـ كل ذلك يجري ادراجه في الحوار ، ويجيب على اسئلته ، ويطرح عليه اسئلة جديدة ، يستفزه ، ويتجادل معه او يؤيد افكاره . لم يحتفظ المؤلف لنفسه بأي خزين من المعلومات ويدخل في الحوار الكبير للرواية ككل ، على قدم المساواة مع راسكولنيكوف .

هذا هو الموقف الجديد للمؤلف تجاه البطل في رواية دوستويفسكي المتعددة الاصوات .

# الفصل الثالث

# الفكرة عند دوستويفسكي

سننتقل الى النقطة التالية من موضوعنا ـ الى طرح الفكرة في العالم الفني عند دوستويفسكي . إن الوظيفة المتعددة الاصوات لا تتلاءم مع احادية الفكرة في النمط الاعتيادي ، إن خصوصية دوستويفسكي في طرح الفكرة ، يجب ان تظهر بشكل متميز وواضح جدا . وفي تحليلنا سنغض النظر عن الجانب المضموني للافكار التي يطرحها دوستويفسكي ، ـ الذي يثير اهتمامنا هنا الوظيفة الفنية لهذه الافكار في العمل الادبي .

بطل دوستويفسكي ليس مجرد كلمة حول نفسه هو بالذات وحول الوسط الذي يحيط به مباشرة ، بل هو بالاضافة الى ذلك كلمة حول العالم : إنه ليس ممارسا للوعي حسب ، بل هو صاحب مذهب ايديولوجي .

إن «الانسان في داخل القبو» هو الاخر صاحب مذهب أيديولوجي ، إلا ان الابداع الايديولوجي عند الابطال يكتسب امتلاءه في الروايات . فالفكرة هنا تصبح فعلا بطلة تقريبا في العمل الادبي . ومع ذلك فالفكرة الفنية المسيطرة تبقى ، حتى هنا ، كما كانت عليه في السابق : تبقى وعيا ذاتيا .

ولهذا فالكلمة حول العالم تمتزج بالكلمة الاعترافية حول نفسه بالذات . إن الحقيقة حول العالم لا يمكن فصلها ، من وجهة نظر دوستويفسكي ، عن الحقيقة حول شخصية الفرد نفسه . إن اصناف الوعي الذاتي ، التي تحدد نوع الحياة عند واحد مثل ديفوشكين وخصوصا عند غوليادكين ، ـ القبول والرفض ، التمرد او الاستسلام ـ تصبح الآن اصنافا اساسية للتفكير حول العالم . ولهذا السبب كانت المبادىء السامية الخاصة بالعقيدة هي نفسها مبادىء المعاناة الشخصية الملموسة جدا . بفضل ذلك يتم تحقيق واحدة من أهم السمات التي يكاد ينفرد بها دوستويفسكي ، اعني الاندماج الفني للحياة الشخصية بالعقيدة ، والمعاناة الحميمة Intimate بالافكار . والحياة الشخصية تصبح حياة مبدئية مبرأة من الغرض الشخصي ، اما التفكير الايديولوجي السامي فيصبح شخصيا ومعبرا عن هوى .

إن هذا الامتزاج لكلمة البطل حول نفسه بالذات مع الكلمة

الايديولوجية حول العالم ، يسمو كثيرا بالدلالة الفكرية المباشرة للتعبير عن الذات ، ويقوي من مقاومته الداخلية للانجاز الخارجي . الفكرة تساعد الوعي الذاتي على تدعيم استقلاليته داخل العالم الفني عند دوستويفسكي وعلى التفوق على كل نموذج حيادي عرف بثباته ورسوخه .

غير أن الفكرة نفسها تستطيع من الناحية الاخرى ، ان تحتفظ بدلالتها ، بفكرتها الكاملة وذلك فقط بالاستناد الى الوعي الذاتي بوصفه فكرة فنية اساسية ومسيطرة في تصوير البطل تصويرا فنيا . فالفكرة في العالم الفني المونولوجي التي توضع على لسان البطل الذي يجري تصويره بوصفه نموذجا مُنجزا وثابتا في الحياة ، هذه الفكرة لا بد وان تفقد دلالتها المباشرة لتصبح هي الاخرى لحظة مشابهة لذلك في الحياة التي تحدد على ضوء ملامح تلك الفكرة، شأنها في ذلك شأن كل وسيلة أخرى يعبر بها البطل عن نفسه . انها هذه الفكرة ذات الطابع الاجتماعي النمطي او الطابع الفردي المتميز ، اخيرا ، إنها هذه الايماءة الذهنية البسيطة من جانب البطل ، وهذه الملحمة الذهنية لعالمه الروحي . إن الفكرة لم تعد فكرة ، بل تصبح خلاصة تشخيصية فنية بسيطة . إنها ، بالشكل الذي هي عليه ، تمتزج مع نموذج البطل .

واذا كانت الفكرة في العالم المونولوجي تستطيع ان تحافظ على دلالتها بوصفها فكرة ، فانها في هذه الحالة ستنفصل حتما عن النموذج المحدد للبطل ، فلا تندمج به فنيا : إنها توضع على لسانه حسب ، ولكنها قابلة بنفس الدرجة من النجاح ، ان توضع على لسان اي بطل اخر . المهم من وجهة نظر المؤلف أن يجري التعبير عن هذه الفكرة الصائبة عموما ، في نص هذا العمل الادبي ، اما من الذي يعبر عنها ومتى ـ فيتحدد في ضوء التصورات التكوينية الخاصة بالوقت الملائم والمكان المناسب ، او في ضوء المعايير السلبية الصرف . تطرح بطريقة بحيث تبدو معها منسجمة مع طبيعة النموذج المتكلم بها . إن هذه الفكرة بذاتها ـ أشبه بلعبة تنتهي بالتعادل . فالبطل هنا ليس اكثر من حامل لهذه الفكرة البسيطة التي هي بذاتها وبوصفها فكرة صائبة ويقينية ، فانها تميل نحو سياق مونولوجي

بصورة أصولية فاقدة الملامح الذاتية ، بكلمة اخرى ـ إنها تميل الى عقيدة مونولوجية بصورة اصولية خاصة بالمؤلف .

إن العالم الفني المونولوجي لا يعرف افكار الغير ورأي الغير بوصفها مادة للتصوير . إن كل ما هو ايديولوجي ينقسم في مثل هذا العالم الى فئتين . ففئة من الافكار ـ وهي الافكار الصائبة واليقينية ـ تلبي حاجة الوعي عند المؤلف ، وتسعى لأن تتجسد في الوحدة المعنوية (من المعنى) للعمل الادبي . إن مثل هذه الافكار لا يجري التعبير عنا ، بل يجري تأكيدها . وان تأكيدها هذا يجد تعبيره الموضوعي في نبراتها الخاصة ، في وضعها الخاص والمتميز داخل العمل الادبي ككل ، في نفس الشكل اللفظي الاسلوبي الخاص بالتعبير عنها وفي سلسلة كاملة من الوسائل المتنوعة الاخرى الخاصة بطرح الافكار بوصفها افكارا يقينية ومؤكدة . اننا نسمعها دائما في سياق نص العمل الادبي : إن الفكرة المؤكدة نبرة تتميز بها من نبرة الفكرة غير المؤكدة . أما الافكار الاخرى والآراء الاخرى ، فهي اما غير صائبة من وجهة نظر المؤلف او انها لا تثير اهتمامه ، ولهذا فانها لا تدخل ضمن عقيدته ، ولا يجري تأكيدها ، وهكذا فاما ان يجري رفضها جداليا ، او انها تفقد قيمتها الدلالية المباشرة لتصبح مجرد عناصر بسيطة تدخل في التشخيص الوصفي Characteristic ، وإيماءات فكرية خاصة بالبطل اوجزءا من سماته الخاصة الفكرية التي تتصف بقدر اكبر من الديمومة .

في العالم المونولوجي ـ Tertiuni non Datur (واحد من اثنين) : فالفكرة اما تؤكد وإما تُرفض ، وبعكسه تتوقف عن كونها فكرة كاملة الدلالة يتعين على الفكرة التي تفتقر الى الاقرار ، من اجل ان تدخل في البنية الفنية، أن تفقد ـ على العموم ـ قيمتها الدلالية ، وان تصبح حقيقة Fact من الحقائق السايكولوجية . اما ما يتعلق بالافكار المرفوضة جداليا ، فانها هي الاخرى لا يجري تصويرها ، ذلك ان الدحض ، بغض النظر عن الشكل الذي يتخذه ، يستبعد التصوير الحقيقي للافكار . إن فكرة الغير، المرفوضة لا تعمل على فتح سياق النص المونولوجي ، على العكس فان هذا النوع من السياق يصر بدرجة اكبر من العناد على الانغلاق داخل حدوده ان فكرة

الغير المرفوضة غير قادرة على ان تقيم وعياً غيرياً (يخص الغير) يقف على قدم المساواة وبنفس الحقوق جنبا الى جنب مع وعي ما آخر ، وذلك اذا ما بقي هذا الرفض رفضا نظريا بحت للفكرة كما هي عليه . ان تصوير الفكرة تصويراً فنيا يصبح ممكنا وذلك فقط هناك حيث توضع خارج نطاق القبول او الرفض ، ولكنها في الوقت نفسه تختزل الى مجرد معاناة سايكولوجية فاقدة لأي قيمة دلالية مباشرة . إن مثل هذا الطرح للفكرة متعذر في العالم المونولوجي : إنه يتعارض مع المبادىء الاساسية نفسها الخاصة بهذا العالم . إن هذه المبادىء تخرج بعيدا عن حدود الابداع الفني الواحد ، إنها تصبح مبادىء واسساً لكل الثقافة الايديولوجية للعصر الحديث . فما هي طبيعة هذه المبادىء ؟

إن مبادىء الاتجاه المونولوجي الايديولوجي اكتسبت تعبيرها المتميز نظريا والاكثر وضوحاً وذلك في الفلسفة المثالية . إن المبدأ الواحدي Monism ، أعني تأكيد وحدة الوجود ، يصبح داخل الاتجاه المثالي مبدأ وحدة الوعي .

إن الذي يثير اهتمامنا هنا ، طبعاً ، لا الجانب الفلسفي للمشكلة ، بل شيء من الخصوصية الايديولوجية العامة التي تطالعنا حتى في هذا التحول المثالي للاتجاه الواحدي Monism للوجود الى اتجاه مونولوجي للوعي . ولكن هذه الخصوصية ذات الطابع الايديولوجي العام هي الاخرى مهمة لنا وذلك فقط من زاوية تطبيقها الفني في المستقبل .

إن وحدة الوعي التي حلت محل وحدة الوجود ستتحول حتما الى وحدة الوعي الواحد . وفي هذه الحالة ليس مهما ابداً ما هو الشكل الميتافيزيقي الذي ستتلبسه : «الوعي بصورة عامة» (Bewusstsein Uberhaupt) ، «الانا المطلقة» ، «الروح المطلق» ، «الوعي المعياري» الى غير ذلك . ستظهر هناك اشكال وعي إنسانية تجريبية كثيرة وذلك جنبا الى جنب مع هذا الوعي الموحد والواحد حتما . إن هذه التعديدة في اشكال الوعي تعتبر من وجهة نظر «الوعي بصورة عامة» عفوية وفائضة على حد قول البعض . إن كل ما هو جوهري وما هو حقيقي في هذا الجوهري يدخل في

سياق «الوعي بصورة عامة» ويفقد فرديته . كذلك ان كل ما هو فردي ، مما يميز وعيا من وعي اخر او من اشكال وعي اخرى ، فهو غير جوهري من الناحية الادراكية وينتمي الى مجال التنظيم السايكولوجي والى محدودية افق الشخصية الانسانية . ومن وجهة نظر الحقيقة فليست هناك اشكال وعي فردية . إن المبدأ الوحيد لاشاعة الروح الفردية في عمليـة الادراك ، كما يفهمه الاتجاه المثالي ، هو مبدأ خاطىء . إن اي حكم صـائب لا يتشبث بالشخصية الفردية ، وانما يلبي حاجة سياق ما ، مونولوجي من الناحية النظامية وموحد . إن الخطأ وحده هو الذي يميل الى اسباغ الروح الفردي . إن كل ما هو حقيقي يدخل ضمن حدود وعي واحد . واذا تعذر ادخاله من الناحية العملية فسيبدو كذلك فقط من وجهة نظر التصـورات الاعتياديـة الغريبة على الحقيقة نفسها . إن لدى المثل الاعلى Ideal وعيا واحـدا وفماً واحداً وهما يكفيان تماما لسد حاجة الادراك بكل ما فيه من امتلاء ، وهو لا يحتاج الى تعدد في اشكال الوعي وليس لهذا التعدد اي اساس يستدعيه .

لا بد من التنبيه الى ان القول بوجـود حقيقة وحيـدة لا يعني ابدا ضرورة او حتمية وجود وعي واحد وموحد . من الممكن تماما الافتـراض والاعتقاد بان الحقيقـة الوحيدة تتـطلب اشكال وعي متعـددة ، وانها لا تستوعب من حيث المبدأ في حدود وعي واحد ، وانها بحكم طبيعتها حادثية وتتولد من تماس او احتكاك مختلف اشكال الوعي . إن كل شيء يتوقف على الطريقة التي يتصور بهـا المرء الحقيقـة وعلاقـاتها بـالوعي . إن الشكل المونولوجي لاستيعاب الحقيقة وادراكهـا ـ ليس إلا واحدا من الاشكـال الممكنة . وإن هذا الشكل يظهر هناك حيث يتم وضع الوعي فوق الوجود اليومي ووحدة الوجود اليومي تستحيل الى وحدة وعي .

ان الارضية التي يوفرها الاتجاه المونولوجي الفلسفي لاتكفي بظهور علاقة متبادلة جوهرية بين اشكال الوعي المختلفـة ، ولهذا السبب يتعـذر وجود حوار جوهري . إن الاتجاه المثالي ، في حقيقته ، لا يعرف الا وجها واحدا من العلاقة المتبادلة الادراكية بين اشكال الوعي المختلفة : ان يقوم من يعرف الحقيقة ويمتلكها بتلقينها لمن يجهلها ويخطئها ، اي إن العلاقة

هنا علاقة معلم بتلميذ ، وبالتالي فلا وجود هنا الا للحوار التعليمي[١] .

إن الاستيعاب المونولوجي للوعي يسود حتى في المجـالات الاخرى للابداع الايديولوجي . ففي كل مجال من هذه المجالات ، فان كل ما له دلالة وقيمة يتركز حول مركز واحد ـ حول الحامل . ان كل ابداع ايـديولوجي يجري فهمه واستيعابه بوصفه تعبيـر محتملاً عن وعي واحـد ، عن روح واحد . وحتى هناك حيث يتعلق الامر بالجماعة ، بتنوع القوى المبدعة ، فان الوحدة ، مع ذلك ، يجري توضيحها بصورة الوعي الواحد : روح الامة ، روح الشعب ، روح التاريخ الى غير ذلك . إن كل ما له قيمة دلالية يمكن ان يجمع في وعي واحد ويُخضع لنبرة واحدة ، كذلك قل عما لا يمكن ان يخضع لمثل هذا الادراك مما هو عفوي وغير جوهري. إن الاتجاه العقلي الاوربي هو الذي ساعد على تقوية المبدأ المـونولوجي وتغلغله في كـل مجالات الحيـاة الايديولوجية في العصر الحديث . خصوصا في عصر التنـوير حيث جـرى صياغة الاشكـال الصنفية الاسـاسية للنثـر الفني الاوربي . إن الاتجاه الطوباوي الاوربي باكمله قام بالاستناد الى هذا المبدأ المونولوجي . من هذا النوع الاشتراكية الطوباوية وإيمانها بالسلطان المطلق للعقيدة . ان الوعي الواحد ووجهة النظر الواحدة تصبح في كل مكان الناطق بلسان اي وحدة متصورة .

إن هـذا الايمان بكفـاية الوعي الواحـد في جميع مجـالات الحياة الايديولوجية لا تعتبر نظرية ، نادى بها هذا المفكر او ذاك ، كلا ، إن ذلك هو خصوصية بنيوية عميقة للابداع الايديولوجي في العصر الحديث ، تحدد كل الاشكال الداخلية والخارجية . الذي يعنينا هنا ويثير اهتمامنا هو اشكال ظهور هذه الخصوصية في الابداع الادبي .

وكما رأينا ، فان طرح الفكرة في الادب يكون عادة ذا طابع مونولوجي كلية . فالفكرة اما يجري إقرارها او نفيها . إن كـل الافكار التي يجـري إقرارها تندمج في وحدة وعي المؤلف ، هذا الوعي الذي يرى ويصور . أما الافكار التي ترفض فتتوزع بين الابطال ، ولكن لا على اعتبارها افكارا ذات قيمة دلالية ، بل على اعتبارها اشكال تعبير عن الافكـار ، اما نمـطية من

الناحية الاجتماعية ، او متميزة وخاصة من الناحية الفردية . إن المؤلف وحده هو الذي يعتبر العارف والفاهم والرائي بالدرجة الاولى . إنه الوحيد الذي يحمل عقيدة . إن فرديته تترك بصمتها على الافكار التي تـطرح في المؤلف . وهكذا ففيه تندمج الفردية والقيمة الادراكية الايديولوجية بكـل وزنها ، دون ان تترك إحداهما الاخرى . ولكن فيه فقط . اما في الابطال فان الفردية تقتل القيمة الدلالية لأفكارهم ، اما في حالة المحافظة عـلى القيمة الدلالية لهذه الأفكار فان الاخيرة تتبرأ من فردية البطل وتندمج مع فردية المؤلف . من هنا النبرة الاحادية الفكرية في العمل الادبي . إن ظهور نبرة ثانية سينظر اليه حتماً على أنه تناقض قبيح داخل عقيدة المؤلف .

إن فكرة المؤلف المقبولة والكاملة القيمة يمكنها أن تضطلع ، في عمل ادبي من النمط المونولوجي ، بثلاث وظائف : اولا ، إنها تعتبر الاســاس الذي تستند اليه الرؤيا نفسها وتصوير العالم، المبدأ الذي يعتمد عليه في اختيار المادة وتوحيدها ، المبدأ الذي يقرر النبرة الاحادية الايـديولوجيـة لجميع عناصر العمل الادبي . ثانيـا ، يمكن تقديم الفكـرة على اعتبـارها استنتاجا واضحا بهذه الدرجة او تلك ، او واعيا مستخلصا من المادة التي يجري تصويرها . ثالثا واخيرا ، فان فكرة المؤلف يمكن ان تكتسب تعبيرا مباشرا داخل الموقف الايديولوجي للبطل الرئيس .

الفكرة بوصفها مبدأ في التصوير ، تندمج مع الشكل . انها تحدد كل النبرات الشكلية ، وكل تلك الاحكام الايـديولوجيـة التي تصوغ الوحـدة الشكلية للاسلوب الفني والنغمة الوحيدة للعمل الادبي .

ان الطبقات الدفينة لهذه الايديولوجية التي تتحكم بصياغة الشكل ، الطبقات التي تحدد الخصائص الاساسية في الاصناف الادبيـة ، تحمل طابعا تقليديا ، وهي تتراكم وتتطور عبر العصور ، الى هذه الطبقات الدفينة الخاصة بالشكل ينتمي حتى الاتجاه المونولوجي الفني الذي وقع اختيارنا عليه .

إن الايديولوجية ، بوصفها استنتاجا ، ونتيجة معنوية (من المعنى) للتصوير ، تحول ، في حالة اتباع المبدأ المونولوجي العالم المصور بالضرورة

الى مادة Object موضوعية خرساء لهذا الاستنتاج . ان اشكال الاستنتاج الايديولوجي نفسها يمكن ان تكون متنوعة جدا . وفي ضوء هذه الاشكال يتغير حتى طرح ما هو مصور : وهذا الاخير يمكن ان يكون توضيحا بسيطا للفكرة ، مثلا بسيطا ، او إخبارا ايديولوجيا (الرواية التجريبية Experimental) ، او يمكن ان يوجد ، اخيرا ، في علاقة تمتاز بدرجة اكبر من التعقيد تجاه النتيجة الاخيرة . أما هناك حيث يستند التصوير بكامله الى الاستنتاج الايديولوجي ، فسنجد امامنا في هذه الحالة رواية فكرية فلسفية («كانديد» فولتير ، على سبيل المثال) او ـ في أسوأ الاحوال ـ مجرد رواية منحازة بفظاظة . ولكن حتى في حالة عدم وجود مثل هذا الطرح المباشر ، فسيكون هناك ، مع ذلك ، وجود للاستنتاج الايديولوجي في اي تصوير ، وذلك مهما حاولت هذه الوظائف الشكلية لهذا الاستنتاج ان تكون متواضعة او خفية . إن نبرات الاستنتاج الايديولوجي يجب الا تجد نفسها في تعارض مع النبرات الصياغية Formative للتصوير نفسه . فاذا ما وجد مثل هذا التعارض او التناقض فسيكون علامة من علامات النقص ، ذلك ان النبرات المتناقضة ، داخل حدود العالم المونولوجي ، تتصادم داخل صوت واحد . إن وحدة وجهة النظر يجب ان تسبك في كيان متماسك واحد عناصر الاسلوب الاكثر شكلية والاستنتاجات الفلسفية الاكثر تجريدا على حد سواء .

إن بامكان الموقف المعنوي (من المعنى) للبطل ان يوجد على مستوى واحد مع كل من الايديولوجيا المتحكمة بالصياغة والاستنتاج الايديولوجي النهائي . يمكن ازاحة وجهة نظر البطل من المجال الموضوعي الى مجال المبدأ . وفي هذه الحالة فان المبادىء والاسس الايديولوجية الكامنة في اعماق البنية ، لا تعمل فقط على تصوير البطل وهي تحدد وجهة نظر المؤلف بشأنه ، بل ويجري تصويرها من قبل البطل نفسه محددة بذلك وجهة نظر البطل الشخصية تجاه العالم . إن مثل هذا البطل يتميز من الناحية الشكلية ، بوضوح عن ابطال النمط الاعتيادي . ليس هناك ما يدعو للخروج خارج حدود هذا العمل الادبي من اجل البحث عن وثائق اخرى تستطيع ان تؤكد او تبرهن على التطابق بين ايديولوجيا المؤلف وايديولوجيا البطل . بالاضافة

الى ذلك فان مثل هذه المطابقة ذات الدلالة المضمونية الكبيرة ، لا تستند الى العمل الادبي ، وهي لا تمتلك بذاتها قوة برهانية .

إن وحدة مبادىء التصوير الايديولوجية عند المؤلف والموقف الايديولوجي للبطل يجب ان يتم الكشف عنها في العمل الادبي نفسه ، وذلك بوصفها نبرة موحدة خاصة بتصوير المؤلف وخاصة بمعاناة البطل واحاديثه لا بوصفها مطابقة ذات مضمون غني خاصة بافكار البطل مع وجهات النظر الايديولوجية للمؤلف ، التي جرى التعبير عنها في مكان اخر . اما كلمة البطل ومعاناته فتقدمان بشكل اخر : إنهما غير محددتين ، إنهما تشخصان المادة الموضوعية التي تتوجهان اليها ، ولا تقتصران على المتحدث نفسه فقط . إن كلمة مثل هذا البطل تقف على مستوى واحد مع كلمة المؤلف .

إن غياب المسافة بين موقف المؤلف وموقف البطل يطالعنا حتى في سلسلة كاملة من الخصائص الشكلية الاخرى . فالبطل ، على سبيل المثال ليس مغلقا ، كما انه ليس منجزاً داخلياً شأنه في ذلك شأن المؤلف ، ولهذا فهو لاينصاع لأن يقسر قسرا على التمدد في قالب محوري أعد سلفا ، وهذا المحور ليس اكثر من واحد من المحاور الممكنة ، وبالتالي فهو عفوي واعتباطي بالنسبة لهذا البطل . ومثل هذا البطل غير المنغلق يعتبر شائعا في الآدب الرومانتيكي ، إنه شائع عند بايرون ، وعند شاتوبريان ، ومن هذا الصنف يمكن اعتبار ، بشكل من الاشكال ، حتى بيتشورين عند ليرمنتوف وهكذا .

واخيرا ، فان افكار المؤلف يمكن ان تنتشر ، عرضيا ، على كل مساحة العمل الادبي . إنها تستطيع ان تظهر في تضاعيف كلام المؤلف بوصفها امثالا وحكماً قائمة بذاتها ومناقشات كاملة ، إن بالامكان وضعها على لسان هذا البطل او ذاك ، واحيانا بكميات كبيرة متزاحمة فيما بينها ، دون ان تندمج ، رغم ذلك ، مع فرديته (على سبيل المثال ، بيتشورين عند ليرمنتوف) .

إن كل هذه الكتلة للايديولوجيا ، سواء المنظمة منها او غير المنظمة ابتداء بالاسس والمبادىء الصياغية وانتهاء بمواعظ المؤلف العفوية التي تجري تنحيتها ، إن كل هذه الكتلة يجب ان تُخضع لنبرة موحدة ، وأن تعبر

عن وجهة نظر واحدة ووحيدة . اما ما عدا ذلك فهو مادة موضوعية لوجهة النظر هذه ، ومادة معمقة للنبرة . إن الفكرة التي تقع في مسار وجهة نظر المؤلف ، هي وحدها التي تستطيع المحافظة عل قيمتها الدلالية دون ان تخاطر بخرق وحدة العمل الادبي ، ذات النبرة الموحدة . إن افكار المؤلف هذه كلها لا يجري تصويرها ، وذلك مهما قلنا عن الوظائف التي تحملها : إنها إما ان تصوِّر فتتحكم من الداخل بالتصوير ، او ان تسلط الضوء على المصوَّر ، او اخيرا ، تصاحب التصوير ، بوصفها زخرفاً معنويا (من المعنى) قائما بذاته . إنها تصوِّر مباشرة وبلا مسافة فاصلة . وفي حدود العالم المكوَّن او المونولوجي لا يمكن تصوير الفكرة الغيرية . فهي إما أن تندغم ، وإما أن ترفض جداليا ، وإما ان تتوقف عن كونها فكرة .

لقد اتصف دوستويفسكي ، بالضبط ، بالقدرة على تصوير فكرة الغير ، محافظا على كل قيمتها الدلالية الكاملة بوصفها فكرة ، ولكنه استطاع ان يحافظ في الوقت نفسه حتى على المسافة الفاصلة ، دون ان يقرها ولا ان يدمجها مع ايديولوجيته الخاصة التي يعبر عنها :

تصبح الفكرة في اعماله الابداعية مادة للتصوير الفني ، اما دوستويفسكي نفسه قد اصبح فنان الفكرة العظيم .

ومما له دلالته ومغزاه ان صورة فنان الفكرة تراءت لدوستويفسكي منذ فترة مبكرة (في ١٨٤٦ ـ ١٨٤٧) وهو ما يزال في بداية طريق الابداع . إننا نعني هنا صورة اولينوف ، بطل «السيدة» . انه عالم شاب يعيش وحيداً أنه يلتزم نظاماً محدداً للابداع ، كما أن له تناولاً غير اعتيادي للفكرة العلمية :

«لقد اوجد لنفسه نظاما . لقد احتمرت فكرة هذا النظام في نفسه طوال اعوام ، ولقد تولدت في نفسه صورة الفكرة شيئا فشيئا ، كانت اول الامر غائمة ، غير واضحة ، ولكنها في الوقت نفسه ممتعة بشكل ساحر ومجسدة في شكل جديد وبهيج ، وهذا الشكل كان يتدفق من اعماق نفسه ، وهو يعذب هذه النفس . لقد كان ما يزال يتحسس ، بشيء من التردد وعدم الثقة ، يتحسس الاصالة ، حقيقتها وتفردها : لقد بان الابداع لقواه ، لقد اتضحت

معالمه وقويت» (المجلد الاول ـ ٤٢٥) .

بعد ذلك في نهاية القصة ، نقرأ :

« ربما تولدت في اعماقه فكرة كاملة اصيلة ومتفردة . ربما حكم عليه ان يكون فنانا في ميدان العلم» (المجلد الاول ـ ٤٩٨) .

لقد حكم على دوستويفسكي ان يكون مثل فنان الفكرة هذا ، ولكن لا في ميدان العلم ، بل في ميدان الادب .

فما هي الشروط التي تتحدد عند دوستويفسكي ، في ضوئها امكانية تصوير الفكرة .

قبل كل شيء يجب ان نتذكر ان صورة الفكرة لا تنفصل عن صورة الانسان ـ حامل هذه الفكرة ليست الفكرة بذاتها هي التي تعتبر «بطلة العمل الادبي عند دوستويفسكي» ، كما اكد ب . م. انجلجاردت ، بل إنسان الفكرة . لا بد من التذكير مرة اخرى ان بطل دوستويفسكي ـ هو انسان الفكرة . انه ليس شخصية ذات خلق متميز Character ، وليس طبعا ذا مزاج معين Temperament ، وليس نمطا Type اجتماعيا او سايكولوجيا : إن صورة الفكرة الكاملة القيمة لا تنسجم طبعا مع مثل هذه الصور الخاصة بالناس ، المشيئة والمنجزة . ستكون محاولة بليدة من جانبنا اذا ما قررنا على سبيل المثال فكرة راسكولنيكوف التي نحس بها ونفهمها (الفكرة ، حسب اعتقاد دوستويفسكي يمكن ، بل ويجب ، ليس ان تفهم وحسب ، وإنما ان «تحس» ايضا) ، شخصيته Character المنجزة او مع نمطيته الاجتماعية بوصفه واحدا من المثقفين من خارج صفوف النبلاء خلال حقبة ستينات القرن الماضي : في مثل هذه الحالة ، فان فكرة راسكولنيكوف ستفقد قيمتها الدلالية بوصفها فكرة كاملة القيمة وستخرج من نطاق ذلك الجدل الذي تعيش فيه هذه الفكرة من خلال علاقة متبادلة حوارية ومتصلة ترتبط بواسطتها مع افكار اخرى كاملة القيمة ـ مع افكار سونيا ، وبورفيري ، وسفيد ريغايلوف وغيرهم . لن يستطيع ان يكون حاملا للفكرة الكاملة القيمة الا «الانسان داخل الانسان» بما له من عدم انجازية حرة وعدم استقرار ، هذا الانسان الذي تكلمنا عنه في الفصل السابق . الى مثل هذه النواة الداخلية غير المنجزة

الخاصة براسكولنيكوف ، يتوجه حواريا بالضبط كل من سونيا ، وبورفيري ، واخرين . والى مثل هذه النواة غير المنجزة في شخصية راسكولنيكوف يتوجه حتى المؤلف نفسه خلال كل هيكل روايته عنه .

وبناء على ذلك فان «الانسان داخل الانسان» غير المنجز وغير المستنفد هو الذي يستطيع وحده ان يكون انسان الفكرة الذي يمكن لصورته ان تتطابق مع صورة الفكرة الكاملة القيمة . وهذا هو الشرط الاول من شروط تصوير الفكرة عند دوستويفسكي .

ولكن لهذا الشرط ، تقريبا ، اثرا معاكسا . إننا نستطيع القول ان الانسان عند دوستويفسكي يذلل «شيئيته» ويصبح «إنسان داخل إنسان» ، وذلك فقط بعد ان يدخل في مجال الفكرة النقي وغير المنجز ، اي فقط عندما يصبح انسان فكرة خاليا من الغرض» . هكذا هم جميع الابطال البارزين ، اي الذين يشاركون في الحوار الكبير عند دوستويفسكي .

وبهذا المعنى فان التحديد الذي اعطاه زوسيما لشخصية ايفان كرامازوف ينطبق على جميع هؤلاء الابطال . لقد قدمه ، طبعا ، بلغته الكنسية ، اي في مجال تلك الفكرة المسيحية التي يحيا فيها هو ، زوسيما . سنقتبس مقطعا مناسبا من الحوار الحار المتميز جدا عند دوستويفسكي ، والذي دار بين الاب زوسيما وايفان كرامازوف .

« ـ هل صحيح انك تحمل مثل هذه القناعة حول النتائج المترتبة على تبدد الايمان عند الناس بخلود ارواحهم ؟ ـ سأل رجل الدين فجأة ايفان فيدوروفيتش .

ـ اجل ، لقد اكدت ذلك . ليس هناك فضيلة اذا لم يكن هناك خلود .

ـ سعيد انت إن كنت تؤمن بذلك ، او شقي جدا .

لماذا أنا شقي ؟ سأل ايفان فيدوروفيتش مبتسما .

ذلك لأنك لا تؤمن ، في اغلب الظن ، لا بخلود روحك ، ولا حتى بما كتبته حول الكنيسة وحول المسألة الكنسية .

ـ ربما انت محق !.. ومع ذلك فلم اكن امزح تماما .... ـ اعترف فجأة إيفان فيدوروفيتش مما اثار دهشة الجميع ، خاصة وقد اصطبغ وجهه

بالحمرة من الخجل .

ـ لم تكن تمزح تماما ، هذه حقيقة . ان هذه الفكرة لم تجد حلها تماما في اعماق قلبك ولذلك فهي تعذبه . ولكن الشهيد يحب احيانا ان يتسلى بيأسه ربما ايضا بسبب اليأس . وطالما بقيت تتسلى ، بسبب اليأس ، بمقالاتك الصحفية ، وبمناقشة المسائل التي تثير اهتمام الوسط الراقي ، دون ان تؤمن نفسك بتناقضاتك ، في نفس الوقت الذي تجد قلبك يتألم وانت تضحك عليها في سرك ... ان هذه المشكلة لم تجد حلها داخل نفسك ، ومن هنا بليتك الكبرى ، ذلك انها تلح باستمرارعلى ايجاد حل ...

ـ وهل يمكن لهذه المشكلة ان تجد لها حلا داخل نفسي ؟ أن تحل بصورة ايجابية ؟ ـ واصل إيفان فيدروفيتش استفساراته مواصلا الابتسام بنفس الطريقة المثيرة للاستغراب وهو ينظر الى رجل الدين .

ـ اذا لم تجد حلها بالمعنى الايجابي فلن تجد حلها ابدا بالمعنى السلبي ، إنك نفسك تعرف هذه الخاصية في قلبك . ومن هنا عذابك كله . ولكن اشكر الخالق لأنه منحك قلبا ساميا قادرا على ان يتحمل مثل هذا العذاب «ولأن تتأمل حكمة السماء وتفكر بها وتجد لها حلا لأن اقامتنا الأبدية ستكون في السماء» . ليباركك الله ، وليساعدك من اجل ان يجد قلبك الحل هنا على هذه الارض وليبارك طريقك ويسدد خطاك .

إن اليوشا نفسه يعطي تحديدا لايفان شبيها بهذا التحديد ولكن بلغة دنيوية ، وذلك خلال حديثه مع راكيتين .

«آخ ، يا ميشا ، إن روحه (روح ايفان ـ باختين) هائج . إن عقله اسير . ان لديه افكارا عظيمة ولكنها غير قابلة للحل . إن من اولئك الناس الذين لا يبحثون عن الملايين ، بل عن الحلول لافكارهم» (المجلد التاسع ، ص ١٠٥) .

ان كل ابطال دوستويفسكي الرئيسيين منحوا «حكمة السماء وتأملوها» ، ولدى كل واحد منهم «افكار عظيمة غير قابلة للحل» ، وان كل واحد منهم يشعر «بالحاجة الى ان يجد حلا لافكاره» . إن حياتهم الحقيقية تكمن في هذا الحل للافكار ، وفيها ايضا تكمن ايضا حقيقة عدم انجازيتهم

الخاصة . واذا ما جردتهم من افكارهم التي يحيون بها فان صورهم ستنهار حتما . بكلمة اخرى ، إن صورة البطل ترتبط ارتباطا محكما بصورة الفكرة ولا يمكن فصلها عنها . إننا نرى البطل في الفكرة ومن خلالها ، ونرى الفكرة في البطل ومن خلاله .

إن كل ابطال دوستويفسكي الرئيسيين بوصفهم أناس أفكارٍ ، منزهون من اي غرض شخصي ، وذلك لان الفكرة متمكنة من النواة العميقة لشخصياتهم . إن هذا التنزه من الغرض لا يعتبر سمة من سمات شخصيتهم Character . كما لا يعتبر وصفا خارجيا لافعالهم ـ ان التنزه من الغرض يعبر عن حياتهم الحقيقية في مجال الافكار (إنهم «لايبحثون عن الملايين ، إنهم بحاجة الى حل لافكارهم») . إن الفكرية والنزاهة من الغرض بمعنى واحد تقريبا . وبهذا المعنى فان راسكولنيكوف منزه من الغرض تماما في قتله للعجوز المرابية ونهبها ، كذلك سونيا المومس ، وإيفان المتورط بقتل الاب . وبهذا المعنى فان فكرة المراهق في أن يصبح روتشيلد ، هي الاخرى منزهة من الغرض . نعود فنكرر ما سبق لنا ان قلناه : ان الامر هنا لا يتعلق بسمة اعتيادية من سمات الشخصية Character ، بل يتعلق باظهار التلبس الحقيقي بفكرة شخصيته العميقة .

اما الشرط الثاني من شروط تكوين صورة الفكرة عند دوستويفسكي فيتمثل في فهمه العميق للطبيعة الديالوجية للفكر الانساني ، وللطبيعة الديالوجية للفكرة . لقد تمكن دوستويفسكي ان يكشف وأن يرى وان يظهر المجال الحقيقي لحياة الفكرة . الفكرة لا تحيا في الوعي الفردي والمعزول للانسان بحيث تبقى ماكثة فيه فلا تتعداه الى غيره ، إنها تولد ثم تموت . ان الفكرة تبدأ الحياة ، بمعنى إنها تبدأ تتشكل ، وتتطور ، تعثر على تعبيرها اللفظي وتجدده ، تولد افكارا جديدة ، وذلك فقط عندما تقيم علاقات ديالوجية جوهرية مع غيرها من الافكار التي تعود للاخرين . إن الفكرة الانسانية تصبح فكرة حقيقية ، وذلك فقط عندما تقيم اتصالا حيا مع فكرة اخرى غيرية تتجسد في صوت غيري ، اعني في وعي غيري معبر عنه بالكلمة . ان الفكرة تولد وتعيش في نقطة هذا الاتصال الخاص بالاصوات

المجسدة لاشكال الوعي .

فالفكرة ـ كما رآها دوستويفسكي الفنان ـ ليست صياغة ذاتية وسيكولوجية فردية مع «مثوى دائم» لها داخل راس الانسان ، كلا ، فالفكرة ذات طابع فردي داخلي ، وذاتي داخلي ، ان مجال وجودها لا الوعي الفردي ، بل العلاقة الحوارية بين مختلف اشكال الوعي . فالفكرة هي بمثابة الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين او اكثر من اشكال الوعي . والفكرة من هذه الزاوية شبيهة بالكلمة التي تتوحد معها حواريا . وهكذا فهي تحتاج ، شأنها في ذلك شأن الكلمة ، لأن تكون مسموعة ، ومفهومة ، و «مجاب عنها» باصوات اخرى صادرة عن اشكال وعي آخرين . والفكرة ، كالكلمة ، ذات طبيعة حوارية ، اما المونولوج فيعتبر مجرد شكل تكويني اصطلاحي للتعبير عنها ، شكل يستند الى ارضية نفس ذلك الاتجاه المونولوجي الايديولوجي الخاص بالعصر الحديث الذي شخصناه سابقا .

لقد رأى دوستويفسكي الفكرة وصورها فنيا ، وذلك على اعتبارها بالضبط شبيهة بهذه الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء بين اشكال الوعي ـ المعبر عنها بالاصوات . إن هذا الاكتشاف الفني للطبيعة الحوارية الخاصة بالفكرة وبالوعي وبأي شكل من اشكال الحياة الانسانية المعبر عنها بالوعي (حتى وان تمس الفكرة مساً خفيفاً) هذا الاكتشاف هو الذي جعل من دوستويفسكي فناناً عظيماً .

إن دوستويفسكي لا يعمد ابدا الى تلخيص الافكار الجاهزة في شكل مونولوجي ، ولكنه لا يعمد كذلك الى ان يعرض تشكلها السايكولوجي داخل وعي ما فردي . ولو فعل ذلك لتوقفت الافكار عن كونها صورا حية في كلتا الحالتين .

ولنتذكر ، على سبيل المثال ، المونولوج الداخلي الاول عند راسكولنيكوف ، هذا المونولوج الذي اقتبسنا مقطعا منه في الفصل السابق . هنا لا نجد اي اثر للتشكل السايكولوجي للفكرة داخل وعي ما مغلق. على العكس من ذلك ، فان وعي راسكولنيكوف الوحيد يصبح ميدانا لاصطراع

اصوات الاخرين . اما حوادث الايام القريبة الماضية (رسالة والدته ، لقاؤه مع مارميلادوف) ، التي انعسكت على وعيه فقد اكتسبت فيه شكل حوار متوتر مع متحاورين غائبين (مع شقيقته ، مع والدته ، مع سونيا وغيرهم) ، وفي هذا الحوار بالذات يحاول ان يجد «حلا لافكاره» .

لقد سبق لراسكولنيكوف ان نشر ، حتى قبل ان تبدأ حوادث الرواية ، مقالة في احدى الجرائد لخص فيها الاسس النظرية لفكرته . دوستويفسكي لم يعمد ابدا الى تلخيص هذه المقالة في شكل مونولوجي . إننا نتعرف لاول مرة ، على مضمون هذه المقالة ، وبالتالي ، على الفكرة الاساسية لراسكولنيكوف ، وذلك خلال الحوار المتوتر والرهيب الذي اجراه راسكولنيكوف نفسه مع بوفيري (يشارك في الحوار ايضا كل من رازوميخين وزاميتوف) . في البداية يقوم بورفيري نفسه بتلخيص المقالة ، وكان تلخيصه في الحقيقة مبالغا فيه عن عمد ، وبطريقة استفزازية . إن هذا التلخيص الذي يأخذ شكل حوار داخلي ، كان كثيرا ما يقاطع بالاسئلة الموجهة الى راسكولنيكوف وبردود هذا الاخير . بعد ذلك يقوم بتلخيص المقالة راسكولنيكوف نفسه الذي يقاطع دائما بملاحظات واسئلة بورفيري ذات الطابع الاستفزازي . وان تلخيص راسكولنيكوف مفعم بالجدال الداخلي ضد وجهة نظر بورفيري ومن هم على شاكلته ان رازوميخين نفسه يقدم هو الاخر ردوده . وفي النتيجة فان فكرة راسكولنيكوف تبرز امامنا في حيز فردي داخلي من الصراع المتوتر بين عدد من اشكال الوعي الفردية ، زد على ان الجانب النظري للفكرة يندمج اندماجا تاما مع المواقف الحياتية الاخيرة التي يحملها اولئك الذين يشاركون في الحوار .

وتكشف فكرة راسكولنيكوف خلال هذا الحوار عن مختلف جوانبها ، وظلالها وامكانياتها ، وتقيم علاقات متنوعة مع المواقف الحياتية التي يتبناها الاخرون . تكتسب الفكرة ، بعد ان تفقد انجازيتها المونولوجية والنظرية ـ المجردة ، هذه الانجازية التي تسد حاجة شكل معين من اشكال الوعي تكتسب تعقيدا على درجة كبيرة من التناقض ، وتعددا حيا في وجوه الفكرة ـ القوة ، هذه الفكرة ـ القوة التي تتولد وتحيا وتنشط داخل الحوار

الكبير للعصر والتي تتجاوب مع الافكار الشبيهة بها والقريبة منها المنتمية الى عصور اخرى . امامنا تبرز صورة الفكرة .

ان فكرة راسكولنيكوف نفسها تظهر امامنا مجددا في حواراتـه مع سونيا التي لا تقل توترا عن الحوارات الاخرى . هنا تبدو الفكرة في نغمة اخرى تماما وتقيم علاقة حوارية مع موقف اخر قوي جدا وحياتي ومتكامل خاص بسونيا ، ولهذا السبب فان فكرة راسكولنيكوف تكشف عن اوجـه وامكانات خاصة بها ، جديدة تماما .بعد ذلك نسمع هذه الفكرة من خلال التلخيص ذي الطابع الحواري الذي يقدمه سفيـد ريغايلوف وذلك خـلال حواره مع دونيا . غير ان هذه الفكرة تتردد من خلال صوت سفيدريغايلوف الذي يعتبر الصنو المشوه لراسكولنيكوف ، تتردد هنا بنغمة مغايرة تماما وتكشف لنا عن جانبها الاخر . واخيرا فان فكرة راسكولنيكـوف تكون في الرواية كلها ، على علاقة مع مختلف ظواهر الحياة ، تختبر في ضوئها وتجرب وتؤكد او تدحض . ولقد تحدثنا عن ذلك في الفصل السابق .

يجدر بنا ان نذكر هنا بفكرة ايفان كرامازوف التي تقول بان «كل شيء جائز» ، اذا لم يكن هناك خلود للروح . يا للحياة الحوارية والمتوترة التي تحياها هذه الفكرة عـلى امتداد روايـة «الاخوة كـرامازوف» ، ويـالتعدد واختلاف الاصوات التي تؤكدهـا ويا للعـلاقات الحـوارية المفـاجئة التي تقيمها !

عـلى كلا هـاتين الفكـرتين (فكـرة راسكولنيكـوف ، وفكـرة إيفـان كرامازوف) تنعكس الافكار الاخرى ، مثلما يحصل في فن الرسم عندما يفقد ظل ما من ظلال لون محدد نقاءه المطلق ولكنه يبدأ يحيا حياتـه الاصلية الخاصة بفن الرسم ، وذلك بفضل انعكاسات ظلال الوان اخرى عليه . فلو سحبت هذه الافكار من المجال الحواري لحياتها ومنحت شكلا نظريا وتاما بطريقة مونولوجية لما كانت هذه الافكار اكثر من تكوينات ايديولوجية وغثة يمكن دحضها بسهولة .

ان دوستويفسكي بوصفه فنانا لم يكون افكـاره مثلما يفعـل عادة

العلماء والفلاسفة وهم يكونون افكارهم . إنه كون صورا حية لافكاره التي عثر عليها ، وسمعها واحيانا اوحى له بها الواقع نفسه ، اعني الافكار التي تحيا او تدخل الى الحياة بوصفها افكارا ـ قوىً . لقد اتصف دوستويفسكي بموهبة فذة مكنته من سماع حوار عصره او بكلمة ادق ، مكنته من سماع عصره بوصفه حوارا عظيما ، كما مكنته هذه الموهبة من ان يضمن هذا العصر ليس فقط اصواتا محددة ، بل ان يضمنه بالدرجة الاولى ، وبالضبط ، علاقات حوارية تقوم بين هذه الاصوات ، وفعلا متبادلا بينها ، وحواريا ايضا . لقد سمع حتى اصوات العصر الضخمة والمسيطرة والمعترف بها ، اعني الافكار المسيطرة والبارزة (الرسمية وغير الرسمية) ، كذلك سمع الاصوات التي ما تزال ضعيفة ، الافكار التي لم تظهر بعد ، والافكار التي ما تزال خفية لما يسمع بها احد غيره بعد ، كما سمع ايضا الافكار التي بدات للتو بالنضج والتي تشكل اجنة العقائد المقبلة . كتب دوستويفسكي نفسه يقول : «إن الواقع لا يستنفذ فقط بما هو حيوي وما هو ضروري ، ذلك ان الجزء الاكبر منه ما يزال متضمنا فيه على هيئة كلمة خفية لم يقلها احد بعد وستظهر في المستقبل»[٢] .

لقد سمع دوستويفسكي في حوار زمانه حتى تعارضت الاصوات ـ الافكار المنتمية الى الماضي : القريب (اعوام ثلاثينات واربعينات القرن الماضي) والابعد من ذلك . لقد حاول ، كما قلنا الان ان يسمع حتى الاصوات ـ الافكار المنتظرة في المستقبل ، محاولا ان يحزرها ، كما يقال ، حسب المكان الذي اعد لها في حوار الوقت الحاضر ، بالضبط مثلما يستطيع ان يحزر الرد المقبل الذي لم يُنطق به بعد ، وذلك من خلال الحوار الجاري . وهكذا اجتمع في مستوى المعاصرة وتجادل كل من الماضي والحاضر والمستقبل .

نكرر : دوستويفسكي لم يكون ابدا صورة للافكار من لا شيء ولم «يختلقها» ابدا ، مثلما لم يختلق الفنان حتى الناس الذين يصورهم ـ لقد استطاع ان يسمعهم او ان يحزرهم في الواقع الماثل . ولهذا فبالامكان ان نعثر على نماذج اولية Prototypes محددة ونشير اليها ، خاصة بصورة الافكار

في روايات دوستويفسكي ، وبصـور ابطاله ايضـا . وهكذا ، عـلى سبيل المثال ، فان النماذج الاولية لافكار راسكولنيكوف نجدهـا ماثلة في افكـار ماكس شتيرنر التي لخصها الاخير في بحثه «الوحيد وملكيته الخاصة» وفي فكرة نابليون الثالث التي طورها ماكس شتيـرنر نفســه في كتاب «تـأريخ بـوليوس قيصر» (١٨٦٥)[٣] . ان احـد النمـاذج الاوليـة لفكـرة بـطرس فيرخوفينسكي نجده في «كاتخيـزيس Catechizes التـأثـر»[٤] . اما النمـاذج الاولية لافكار فيرسيلوف «المراهق» فنجدها في افكار تشاداييف وغيرتس[٥] . ان النماذ ج الاولية لصور افكار دوستويفسكي لم يُكشف عنها جميعا ولم تتم الاشارة اليها جميعا ايضا . نكرر القول مرة اخرى ان الامر هنا لايتعلق بـ «مصادر» دوستويفسكي (من شأن هذا المصطلح ان يفقد هنا دقته) ، بل يتعلق ، بالضبط ، بالنماذج الاولية لصور الافكار .

إن دوستويفسكي بعيد كل البعد عن ان يلجأ الى نسخ هذه النماذج الاولية او تلخيصها ، بل عالجها معالجة حرة وابداعية في نماذج حية وفنية خاصة بالافكار بالضبط مثلما يفعل الرسام مع نماذجه البشرية . إنه عمد اولا الى تحطيم الشكل المونولوجي المنغلق عـلى ذاته الخـاص بالافكـار ـ النماذج الاولية ثم عمد بعد ذلك الى تضمينها في الحوار الكبير لرواياته حيث شرعت تحيا حياة فنية جديدة متكونة من الحوادث .

لقد استطاع دوستويفسكي ، بوصفه فنانا ، ان يكشف في صورة هذه الفكرة او تلك ليس فقط عن ملامحها التاريخية الحقيقية الموجودة في النموذج الاولي (على سبيل الثال ، في «تاريخ يوليوس قيصر» نابليون الثالث) ، بل وان يكشف كذلك عن امكانياتها ، وهذه الامكانيات بالنسبة للصورة الفنية اهم من اي شيء اخر . كما استطاع دوستويفسكي بوصفه فنانا ايضا ان يحزر كيف ستتـطور وستتصرف هـذه الفكرة بـالذات ضمن ظروف تـاريخيـة متغيرة ، وان يحزر كذلك الاتجاهات التي سيسلك تطورها وتحـولاتها . ومن اجل هذا وضع دوستويفسكي الفكرة على حافة عدد من اشكال الوعي المتقاطعة حواريا . إنه قاد مثل هذه الافكار والعقائد التي كانت في الحياة العامة مشتقة تماما وصماء تجاه بعضها البعض ، واجبرها على ان تتجادل

فيما بينها . انه يبدو وكأنه واصل كل فكرة من هذه الافكـار البعيدة عن بعضها البعض ، وذلك بان مد لكل منها خطا مستقيما منقطا الى ان التقت جميعها في نقطة تقاطع حواري . انه بهذه الطريقة استطاع أن يحزر مقدماً اللقاءات الحوارية المقبلة للافكار التي ما تزال حتى هذه اللحظة مشتتة . لقد استطاع ان يرى مقدما التطابقات الجديدة لهذه الافكار ، وكذلك يرى ظهور الاصـوات ـ الافكار الجـديدة ، والتغيـير الذي يسطرأ عـلى ترقيب كـل الاصوات ـ الافكار في الحـوار الكوني . ولهـذا فان هـذا الحوار الروسي والكوني الذي تتردد اصداؤه في اعمال دوستويفسكي بما فيه من اصوات ـ افكار سواء منها ما هو قائم وما هو في طور الولادة والظهور ، اصوات افكار غير منجزة ومفعمة بالامكانيات الجديدة ، نقول ما يزال هذا الحوار يجذب الى لعبته التراجيدية السامية عقول واصوات قراء دوستويفسكي .

وهكـذا فـان الافكـار ـ النمـاذج الاوليـة ، المستعملة في روايـات دوستويفسكي ، تغير شكل وجودها دون ان تفقد قيمتها الدلالية الكاملة : انها تصبح صور افكار ، اسبغ عليها الطابـع الحواري وغـير منجزة من الناحية المونولوجية ، اعني انها تدخل في مجال جديد عليها خاص بالوجود الفني .

لم يكن دوستويفسكي فنانا حسب ، يكتب روايات وقصص طويلة ، بل وكان بالاضافة الى ذلك كاتبا اجتماعيا ومفكرا اجتماعيا ينشر مقالات من هذا النوع في مجلات «الزمان» و «العصر» و «المواطن» و «مذكرات كاتب» . لقد عبر في هـذه المقالات عن افكـار محددة فلسفيـة ، وفلسفية دينيـة ، وسياسية اجتماعية وافكار اخرى . لقد عبر عنهـا هنا (أي في المقـالات) بوصفها افكاره الخاصة اليقينية في شكل مونولوجي منظم او مـونولوجي خطابي (اجتماعي Publical بصورة خاصة) . لقد عبـر احيانـا ، عن هذه الافكار في رسائله التي وجهها الى مختلف الاشخاص . والافكار هنا ، في الرسائل والمقالات ، ليست صور افكار طبعا ، بل هي افكار يقينية وذات طابع مونولوجي مباشر .

غير اننا نلتقي «بافكار دوستويفسكي» هذه حتى في رواياته . فكيف يتعين علينا ان ننظر اليها هنا ، أي في السياق الفني لابداعه ؟

بالضبط تماما مثلما ننظر الى افكار نابليون الثالث في «الجريمة والعقاب» الذي كان دوستويفسكي ـ المفكر يختلف معها تماما ، او افكار تشادابيف وغيرتسن في «المراهق» التي كان دوستويفسكي ـ المفكر يتفق معها جزئيا ، اي يتعين علينا ان ننظر الى افكار دوستويفسكي ـ المفكر نفسه بوصفها افكارا ـ نماذج اولية لعدد من صور الافكار في رواياته (صور افكار سونيا ، ونيشكين ، واليوشا كرامازوف ، وزوسيما) .

وبالفعل ، فان افكار دوستويفسكي ـ المفكر تغير ، وهي تدخل في رواياته المتعددة الاصوات ، الشكل الخاص بوجودها وتتحول الى صور فنية للافكار : انها تندمج في وحدة متماسكة مع صور الافكار (سونيا ، ميشكين ، زوسيما) ، وتتحرر من انغلاقها المونولوجي على نفسها ومن انجازيتها ، وتكتسب طابعا حواريا خالصا وتدخل في الحوار الكبير الخاص بالرواية وذلك على قدم المساواة مع الصور الاخرى للافكار (افكار راسكولنيكوف ، وإيفان كرامازوف وغيرهما) . لا يجوز مطلقا ان ننسب اليها وظيفة منجزة خاصة بافكار المؤلف في الرواية المونولوجية . إنها هنا لا تحمل ابدا هذه الوظيفة وتعتبر مشاركات متساويات الحقوق في الحوار الكبير . وحتى في حالة ظهور شيء من انحياز دوستويفسكي ـ المفكر احيانا في رواياته الى افكار وصور بعينها ، فان ذلك يحدث فقط في عدد من اللحظات الثانوية (خذ . على سبيل المثال ، الخاتمة المونولوجية التقليدية في «الجريمة والعقاب» وان هذا الانحياز غير قادر على خرق المنطق الفني الجبار للرواية المتعددة الاصوات . إن دوستويفسكي ـ الفنان ينتصر دائما على دوستويفسكي الكاتب الاجتماعي Publicist وهكذا تعد افكار دوستويفسكي نفسه ، المعبر عنها من قبله في شكل مونولوجي خارج السياق الفني لاعماله الابداعية (في المقالات ، وفي الرسائل ، وفي المناقشات الشفاهية) تعتبر مجرد نماذج اولية لعدد من صور الافكار في رواياته . ولهذا السبب لا يجوز مطلقا ان نحل النقد في هذه الافكار ـ النماذج الاولية ذات الطابع المونولوجي محل

التحليل الحقيقي الخاص بالافكار الفنية المتعددة الاصوات عند دوستويفسكي . من الضروري جدا ان يتم الكشف عن وظيفة الافكار في العالم المتعدد الاصوات عند دوستويفسكي ، لا عن جوهرها المتعدد الاصوات حسب .

اذا أردنا أن نفهم فهماً صحيحاً تصوير الفكرة عند دوستويفسكي ، لا بد من أن نأخذ بعين الاعتبار سمة اخرى من سمات ايديولوجيته الصياغية . اننا نعني بالدرجة الاولى تلك الايديولوجيا عند دوستويفسكي التي كانت أساس رؤياه للعالم وتصويره له . نعني بالضبط الايديولوجيا الصياغية ، ذلك أن عليها تتوقف في النهاية حتى وظائف الأفكار والآراء المجردة في العمل الأدبي .

لم يكن في الايديولوجيا الصياغية عند دوستويفسكي ذلكما العنصران الأساسيان اللذان تستند اليهما كل ايديولوجيا : لم يكن هناك فكرة معزولة بذاتها ولا نظام فكري ملموس خاص بالآراء . وبالنسبة للتناول الايديولوجي الاعتيادي توجد آراء معزولة بذاتها كما توجد قناعات ، ومفاهيم معزولة بذاتها هي الاخرى تستطيع أن تكون بذاتها صائبة او غير صائبة ، وذلك تبعاً لعلاقتها بالمادة المصورة وبغض النظر عن الذي يحملها ، ولا عن من تعود اليه . ان هذه « التعادلات » Draw التي هي بمثابة آراء صائبة بشكل ملموس تتوحد في وحدة منظمة خاصة بنظام ملموس هو الآخر . وفي الوحدة المنظمة يتجاور الرأي مع الرأي ويرتبط معه بعلاقة تستند الى أرضية ملموسة . والرأي يطغى على النظام بوصفه كياناً أخيراً وتاماً ، بينما يتكون النظام من مجموعة آراء بوصفها عناصر .

وبهذا المعنى فإن الايديولوجيا عند دوستويفسكي لا تعرف لا الرأي المنعزل بذاته ولا الوحدة النظامية . ليس الرأي المعزول بذاته والمحدد بشكل ملموس ، ولا القناعة أو المفهوم المعزولان بذاتهما والمحددان بشكل ملموس هو الذي يعتبر الوحدة Unit النهائية غير القابلة للتجزئة في نظر دوستويفسكي ، وانما وجهة النظر الكاملة والموقف الكامل للشخصية . ان الدلالة الملموسة بالنسبة اليه تندمج اندماجاً كاملاً مع موقف الشخصية .

ففي كل رأي تقدم تقريباً شخصية بكاملها . لهذا فإن تطابق الآراء يعني تطابق مواقف كاملة ، تطابق شخصيات .

وبينما كان دوستويفسكي يتحدث بطريقه متناقضة في الظاهر Paradoxical ، فقد فكر لا بالأفكار ، بل بوجهات النظر ، وبأشكال الوعي المتعددة ، وبالأصوات . لقد حاول أن يفهم كل رأي وأن يصوغه بطريقة بحيث يعبر من خلاله عن إنسان كامل ، كما يعبر في نفس الوقت ، وإن كان بطريقة مغلقة ، عن كامل عقيدته من ألفها الى يائها . ان مثل هذا الرأي فقط القادر على أن يلم بكامل التركيب الروحي ، جعل منه دوستويفسكي مادة لعقيدته الفنية . لقد كان هذا الرأي بالنسبة اليه تلك الوحدة Unit التي لا تقبل التجزئة ، ومن مثل هذه الوحدات تكوِّن لا النظام الملموس والموحِّد ، بل الحادثة الملموسة للأصوات وللتركيبات البشرية والمحدودة . ان رأيين عند دوستويفسكي هما بمثابة الشخصين ، ذلك أنه لا وجود لأفكار أفراد ، بل كل فكرة أو رأي تمثل إنساناً بأكمله .

ان هذا الميل عند دوستويفسكي في أن يفهم كل رأي على اعتباره موقفاً شخصياً كاملاً ، وفي أن يفكر بواسطة الأصوات بشكل واضح ، هذا الميل يطالعنا حتى في البنية التكوينية لمقالاته الاجتماعية . ان طريقته في تطوير الآراء واحدة في كل مكان : انه يطورها حوارياً ، ولكن ليس بواسطة حوار منطقي جاف ، وانما عن طريق المقابلة بين عدد كبير من الأصوات ذات الطابع الفردي بعمق . وحتى في مقالاته التي كان يجادل بها خصومه ، فإنه لا يعمد ، في الحقيقة ، الى الإقناع ، بل الى تنظيم الأصوات ، ويقرن التركيبات ذات المعاني الى بعضها ، في أغلب الأحيان في شكل حوار متصور تقريباً .

إليكم بناءً نموذجياً ، بالنسبة اليه ، لمقالة اجتماعية .

في مقالة « البيئة » يعبر دوستويفسكي في البداية عن سلسلة من التصورات على شكل أسئلة وافتراضات تتعلق بالحالات السايكولوجية وعن تشكيلات هيئات المحلفين ، وكما هو شأنه دائماً فقد لجأ خلال ذلك الى أن يقاطع ذلك والى أن يوضح أفكاره بأصوات أو أنصاف أصوات أشخاص .

خذ على سبيل المثال :

« يبدو أن لدى جميع هيئات المحلفين ، في العالم كله ، إحساس عام واحد ، أما لدى هيئاتنا مخصوصاً ( هذا عدا ، طبعاً ، المشاعر الاخرى ) الاحساس بالسلطة ، او بكلمة ادق ، السلطة المطلقة . الاحساس يكون احياناً فظيعاً ، اعني في حالة هيمنته على الأحاسيس الاخرى ... رأيت في المنام عدداً من جلسات المحاكمة حيث سيحاكمون ، طوال الوقت تقريباً ، مثلاً ، مجموعة من الفلاحين ، ممن كانوا حتى الأمس القريب أقناناً . المدعي العام ، والمحامون سيتوجهون اليهم بالكلام وهم يداهنون ويتطلعون نحو المستقبل ، أما فلاحونا القرويون فسيمكثون في أماكنهم صامتين ولسان حال أحدهم يقول : « الموقف الآن كالآتي : ان أردت برأت نفسي . وإلا فإلى سيبيريا مباشرة ... » .

« يصادف أحياناً أن تسمع آخرين يقررون ... « انه لأمر يبعث على الحزن تماماً عندما تدمر حياة الآخرين ببساطة » .

بعد ذلك ينتقل دوستويفسكي مباشرة الى اللحن الاوركسترالي لثيمته عن طريق الاستعانة بالحوار المتخيل .

« ــ وصل الى سمعي صوت يقول : حتى وان افترضنا أن مواقفكم مكينة ( مواقف الفلاحين ) فلن يغير ذلك من الأمر شيئاً ، ذلك أنه يتعين قبل كل شيء أن يكون المرء مواطناً ، وحتى عندئذ يتعين التمسك بالراية مرفوعة الى غير ذلك ، كما قلتم وأكدتم كثيراً ، ـ دعونا نفترض بلا جدال ، ولكن خبرونا كيف يتسنى لكم أن تكونوا مواطنين ؟ يكفي أن نتذكر فقط ما كان يحدث حتى الأمس القريب ! ان حقوق المواطنة ( ولا نقل اي حقوق هذه ؟ ) كانت قد فاجأته وانهالت عليه وكأنها سيل انحدر من أعالي الجبال . لقد جثمت هذه الحقوق على كاهله ، ولذلك فإنها ما تزال بالنسبة اليه مجرد نير ، مجرد نير .

ــ لا شك أن في كلامك قسطاً من الحقيقة ، ـ اجيب على صاحب الصوت ، وأنا أشمخ قليلاً بأنفي الى أعلى ، ولكن مع ذلك فهو من الشعب الروسي ...

ــ شعب روسي ؟ بعد إذنك ـ جاءني صوت آخر ـ هاهم هؤلاء يقولون ، ان هذه الهبة انحدرت عليه من قمة جبل فسحقته . ولكن في الحقيقة ، انه ربما ليس فقط يشعر أنه استلم هذا المقدار من الحقوق السلطوية على شكل هبة ، بل انه يحس فوق ذلك أنه حصل على ذلك بدون مقابل ، مجاناً ، أعني أنه يحس أنه لا يستحق كل ذلك ، على الأقل حتى الآن ... » ( يتعين تطوير وجهة النظر هذه ) .

« هذا الصوت ينم ، جزئياً ، عن نزعة سلافية ، ـ قلت ذلك مع نفسي . ـ لا شك أن الفكرة مغرية ، أما الحدس بخصوص الاستسلام الشعبي أمام السلطة الممنوحة بدون مقابلة وعلى شكل هبة لمن « لا يستحقها » حتى الآن ، فهو ـ أي الحدس ـ أشرف من الحدس حول الرغبة في « إثارة » المدعي العام ... » ( تطوير الجواب ) .

« ـ على أي حال ، انكم ، مع ذلك ، ـ وصل الى سمعي صوت ما ساخر ، ـ انكم ، كما يبدو ، تفرضون على هذا الشعب فلسفة جديدة خاصة بالبيئة ، فمن أين جاءه كل ذلك ؟ فإن هذه الهيئة المؤلفة من اثني عشر عضواً ستجدونها في مناسبة اخرى مؤلفة بكامل أعضائها من الفلاحين ، وستجد كل واحد منهم يعتبر تناول السمن أيام الصوم من الذنوب المهلكة . وفي هذه الحالة ستتهمونهم بمختلف النزعات الاجتماعية .

« طبعاً ، طبعاً ، ما لهم و « للبيئة » ، أعني كلهم جميعاً ، ـ فكرت مع نفسي ، ـ غير أن هناك ، مع ذلك أفكار تحلق في الهواء ، وفي هذه الأفكار شيء من الحصافة ... » .

ــ يا لها من مفاجأة ! ـ ثم يقهقه صوت ساخر .

ـ ما العمل اذا كان شعبنا يميل بصورة خاصة للتعاليم الخاصة بالبيئة ، حتى اذا كان بحكم طبيعته ، ولنقل ، بحكم ميوله السلافية الخاصة ؟ وما العمل ، اذا ما تبين أنه فعلاً أصلح مادة في أوربا للدعاة Propacates الآخرين ؟

الصوت الساخر يقهقه بصوت أعلى ، ولكن بشكل يبدو معه مصطنعاً بعض الشيء »[٦] .

يستند التطور المقبل للثيمة الى أنصاف الأصوات والى مادة مؤلفة من مشاهد من الحياة اليومية ملموسة والى وضعيات ومواقف من هذا الصنف ، الغرض منها في النهاية تقديم وصف تشخيصي لموقف ما من المواقف الانسانية خاص بـ : مجرم ، أو محام ، أو محلِّف الى غير ذلك .

هكذا كانت بنية العديد من المقالات الاجتماعية عند دوستويفسكي . ان فكرته في كل مكان تخترق متاهة Labyrinth كثيفة من الأصوات . وأنصاف الأصوات ، وكلمات الآخرين ، وجيستات Gestures الآخرين . انه لا يعمد أبداً الى البرهنة على مفاهيمه بالاستناد الى المادة التي توفرها له مفاهيم الآخرين ، ولا يطابق بين الأفكار استناداً الى الاسس المادية ، إلا أنه يقارن بين المواقف ويقيم بينها موقفه الخاص به .

لا شك أن السمة الصياغية لايديولوجيا دوستويفسكي لا يمكنها أن تظهر بدرجة كافية من الوضوح في مقالاته الاجتماعية . هنا تظهر هذه الخاصية بوصفها مجرد شكل للعرض . ان الاتجاه المونولوجي الخاص بالتفكير هنا ، طبعاً ، لا يجري تذليله . ان الكتابة ذات الطابع الاجتماعي العام لا توفر الحد الأدنى من الظروف الضرورية لهذا الغرض . ولكن مع ذلك ، فإن دوستويفسكي لا يستطيع ، حتى هنا ، أن يفصل بين الرأي والانسان ، بينه وبين الشفاه الحية ، وذلك من أجل أن يربط هذا الرأي ورأي آخر ضمن خطة عامة جداً وتفتقر الى الخصوصية . هذا وبينما يرى الموقف الايديولوجي الاعتيادي في الرأي معناه الملموس ، و « قشوره » الملموسة ، يرى دوستويفسكي « لباب » هذا الرأي في الانسان . والرأي بالنسبة اليه عملة ذات وجهين ، وان هذين الوجهين لا ينفصلان عن بعضهما حتى عند النظر اليهما بصورة مجردة . أما المادة التي يعالجها دوستويفسكي فتنتشر أمامه بوصفها سلسلة من المواقف البشرية . ان الطريق الذي يسلكه لا ينطلق من الرأي الى الرأي ، بل من الموقف الى الموقف . التفكير بالنسبة اليه يعني الاستفسار والاصغاء ، اختبار المواقف ، يقرن بين بعضها ويفضح البعض الآخر . لا بد من الاشارة الى أن **المواقفة** نفسها في عالم دوستويفسكي تحافظ على **طابعها** الحواري ، أي

أنها لا تؤدي أبداً الى اندماج الأصوات والحقـائق في حقيقة واحـدة بلا خصوصية فردية ، كما يحدث في العالم المونولوجي .

ومما يسترعي النظر أن أعمال دوستويفسكي لا تشتمل أبداً على آراء معزولة بذاتها ، ولا على وضعيـات وصيغ من نمـط المواعـظ ، والحكم ، والأقوال المأثورة الخ التي بإمكانها أن تحافظ على دلالتها المعنوية المفتقرة الى الخصوصية الفردية حتى في حالة اخراجها من سياق النص وفصلها عن الأصوات . ولكن ما أكثر الآراء المشابهة الصائبة والقائمة بذاتها التي يمكن أن تجتزأ ( وتجتزأ اعتيادياً ) من روايات ليف تولستـوي ، وتورجنيف ، وبلزاك وغيرهم : انها تنتشر هنا سواء في كـلام الشخصيات أو في كـلام المؤلف . انها تحافظ حتى بعد أن تفصل عن الصوت على كل امتلاء وغنى قيمتها الدلالية ذات الطابع الحكمي المفتقر الى الخصوصية الفردية .

في أدب التيار الكلاسيكي وأدب عصر التنوير تمت معالجة نمط خاص من التفكير بواسطة الحكم والمأثورات Aphorism ، أي التفكير بواسطة آراء قائمة بذاتها ومنغلقة على ذاتها ومكتفية بـذاتها ، ومستقلة بحكم خـطتها نفسها عن سياق النص . أما الرومانتيكيون فقد عـالجوا نمـطاً آخر من التفكير بواسطة المأثورات .

وبالنسبة لدوستويفسكي فقد كانت هذه الأنماط من التفكير غـريبة وغير ودية بصورة خاصة . ان عقيدته الصياغية لا تعرف الحقيقة المفتقرة الى الهوية الفردية ، وليس في أعماله حقائق فاقدة لهويتها الفردية وقابلة لأن تجتزأ من النص . في هذه الأعمـال هناك فقـط الأصوات ـ الأفكـار المتراصة وغير القابلة للاجتزاء ، دون أن تتشوه طبيعتها ، من نسيج العمل الأدبي .

حقاً توجد لدى دوستويفسكي شخصيات أدبية ممثلة للخط المقلَّد الشائع في أدب علية القوم والخاص بالتفكير بواسـطة المأثـورات ، بكلمة أدق ، الخاص بالثرثرة بواسطة المأثورات ، المحشـو بالـمُلح ، والأمثـال والحكم ، ومن هؤلاء ، الأمير العجوز سوكـولسكي في « المراهق » ، عـلى سبيل المثال . الى هذا النمط ينتمي جزئياً حتى فيـرسيلوف ، طبعاً ، من

الجانب الريفي فقط لشخصيته . ان هذه المأثورات التي حازت على إعجاب الوسط الراقي ، طبعاً ، ذات طبيعة موضوعية Objects . غير أنه يوجد لدى دوستويفسكي بطل من نمط خاص ، انه ستيبان تروفيموفيتش فيرخوفينسكي . انه تقليد فني Epigonus لخطوط أسمى خاصة بالتفكير بواسطة الأقوال المأثورة ـ خطوط تنويرية ورومانتيكية . ان هذا البطل يقذف بـ « الحقائق » القائمة بذاتها وذلك بالضبط لأنه يفتقر الى « الفكرة المسيطرة » المحددة لنواة شخصيته ، كما يفتقر الى الحقيقة **الخاصة به** ، وكل الذي لديه انما هي حقائق معزولة بذاتها وفاقدة لهويتها الفردية ، والتي تكون عاجزة ، للسبب نفسه ، أن تبقى حقائق الى النهاية . انه يحدد بنفسه موقفه من الحقيقة ، وذلك في الساعات الأخيرة من حياته :

« يا صديقي لقد كنت أكذب طوال حياتي . حتى عندما كنت أقول الحقيقة . لم اقل شيئاً أبداً لوجه الحقيقة ، بل من أجلي أنا شخصياً ، لقد كنت أعرف ذلك حتى في السابق ، غير أني الآن فقط أرى ... » (المجلد السابع ، ص ٦٧٨ ) .

ان كل مأثورات ستيبان تروفيموفيتش تفتقر الى المعنى الدلالي الكامل عندما تكون خارج سياق النص ، انها موضوعية بهذا القدر أو ذاك ، وهي تحمل بصمات المؤلف الساخرة ( أي أنها ذات أصوات مزدوجة ) .

في الحوارات المعبر عنها بطريقة تكوينية عند أبطال دوستويفسكي لا وجود أيضاً للآراء والمفاهيم القائمة بذاتها . **انهم لا يتجادلون أبداً حول نقاط قائمة بذاتها ومعزولة عن بعضها ، بل دائماً حول وجهات نظر متكاملة** ، فضلاً عن أنهم يضعون كل ذواتهم وأفكارهم بكاملها في أكثر ردودهم إيجازاً . إنهم ، تقريباً ، لا يجزئون أبداً ولا يحللون موقفهم الفكري الكامل .

وحتى في الحوار الكبير للرواية ككل فإن الأصوات المنفردة وعوالمها يجري التقابل بينها على اعتبارها ، كذلك ، وحدات كاملة غير قابلة للتجزئة ، وليست مفككة ، ليست حسب النقاط والمفاهيم القائمة بذاتها والمعزولة عن بعضها .

وفي رسالة له الى بوبيدونوستوف حول « الاخوة كرامازوف » يشخص دوستويفسكي بشكل رائع منهجه في وضع المتعارضات الكاملة والمتناقضات بعضها مقابل بعض بطريقة حوارية : « جواباً على كل **هذا الجانب السلبي** ، أطرح من ناحيتي هذا الكتاب السادس ، **الراهب الروسي** ، الذي ظهر في الحادي والثلاثين من آب . لذلك فأنا قلق بشأنه للسبب التالي : **هل** سيكون هذا الكتاب رداً **كافياً** . فضلاً عن ذلك فإن هذا الرد ليس مباشراً ، ولا يستند الى المفاهيم التي جرى التعبير عنها في السابق ( في المفتش الأعظم وقبله ) وحسب النقاط ، وانما يتم بصور غير مباشرة . هنا يمثل أمامنا شيء ما متعارض بصورة مباشرة ( وعكسية أيضاً ) مع العقيدة التي تم التعبير عنها سابقاً ـ غير أنه يمثل مع ذلك لا حسب النقاط ، كما سبق أن قلت ، بل ضمن لوحة فنية ان جاز التعبير » . ( « الرسائل » ، المجلد الرابع ، ص ١٠٩ ) .

ان الخصائص التي شخصناها حتى الآن بشأن ايديولوجيا دوستويفسكي الصياغية ، هي التي تحدد كل جوانب ابداعه المتعدد الأصوات .

ونتيجة لهذا التناول الايديولوجي تكشّف أمام دوستويفسكي لا عالم الموجودات الموضوعية Objects ، الذي فسر ونظم بواسطة فكرته المونولوجية ، بل عالم عدد من أشكال الوعي التي يفسر بعضها بعضاً ، عالم التكوينات الانسانية المعنوية ( من المعنى ) المقرونة الى بعضها . ان يبحث بين هذه التكوينات عن تكوين هو الأسمى والأقوى نفوذاً ، وهو يفهم هذا التكوين لا على أنه رأيه الخاص ، بل على أنه إنسان حقيقي آخر وكلمة هذا الانسان . في صورة الانسان المثالي أو في صورة المسيح يتلمس دوستويفسكي حلاً لكل الاستقصاءات الايديولوجية . ان هذه الصورة أو قل ان هذا الصوت السامي يجب أن يتوج عالم الأصوات ، وان ينظمه ويخضعه لنفسه . ان صورة الانسان بالذات وصوته الغيري بالنسبة للمؤلف هو الذي عد المعيار الايديولوجي الأخير بالنسبة الى دوستويفسكي :

ليس الوفاء لمعتقداته ، ولا صحة المعتقدات نفسها ، بل الوفاء بالضبط ، لصورة الانسان ، ذات النفوذ القوي[٧] .

كتب دوستويفسكي في دفتر يومياته يقول رداً على كافيلين :

« لا يكفي أن نحدد مفهوم « الأخلاقية » بأنها الوفاء لمعتقداتها . من الضروري أن نحيي في نفوسنا بلا انقطاع السؤال التالي : « هل معتقداتي صائبة ؟ ان محك اختبارها واحد ـ انه المسيح . غير أننا هنا أمام عقيدة ، لا أمام فلسفة ، والعقيدة هي بمثابة الضوء الأحمر ...

ان الذي يحرق الهراطقة لا أستطيع اعتباره انساناً أخلاقياً ، ذلك أني لا أعترف بمفهومك الذي يقول ان الأخلاقية هي عبارة عن انسجام مع المعتقدات الداخلية . انه مجرد نقاء ( واللغة الروسية غنية ) وليس أخلاقية . ان النموذج الأعلى الأخلاقي ، والمثل الأعلى عندي هو المسيح . وهنا أسأل : هل كان المسيح سيلجأ الى حرق الهراطقة ، ـ كلا . اذن فهذا يعني أن حرق الهراطقة هو عبارة عن تصرف لا أخلاقي ...

الحياة الحية فارقت وطارت بعيداً عنك ، وبقيت لديك الصيغ والمعايير وحدها ، أما أنت فيبدو أنك سعيد بذلك . لقد قيل ان مزيداً من الاطمئنان ( كسل ) ...

انك تقول ان الأخلاقية في أن تتصرف حسب قناعاتك حسب . ولكن من أين جئت بهذا المفهوم ؟ انني أعترض عليك مباشرة وأقول عكس ذلك تماماً ، ان اللاأخلاقية في أن تتصرف حسب قناعاتك . وأنت لا تستطيع طبعاً أن تفند شيئاً مما قلته لك »[٨] .

ان المهم بالنسبة الينا في هذه الآراء ليست موعظة دوستويفسكي المسيحية بذاتها ، بل تلك **الأشكال** الحية لتفكيره الايديولوجي الفني التي تحقق هنا قمة فهمها وأقصى درجات وضوحها . ان الصيغ الثابتة والمعايير غريبة على تفكيره . انه يفضل أن يبقى مع الخطأ ولكن الى جانب المسيح ، أي بلا حقيقة بالمعنى النظري لهذه الكلمة ، وبلا الحقيقة ـ الصيغة الثابتة ، الحقيقة ـ المفهوم . ومما له دلالته الكبيرة والفائقة تساؤله عن الصورة المثالية ( كيف كان سيتصرف المسيح ؟ ) ، أي التكوين الحواري

الداخلي بخصوص الموقف تجاهه ، لا الاندماج به ، بل السير في أثره .

ان عدم الثقة بالقناعات وبوظيفتها المونولوجية الاعتيادية ، والبحث عن الحقيقة لا بوصفها استنتاجاً توصل اليه وعيه الخاص ، لا من خلال السياق المونولوجي عموماً لوعيه الخاص ، وانما من خلال الصورة ذات النفوذ المعنوي والمثلى الخاصة بالانسان الآخر ، والتكوين بالاستناد الى صوت الغير والى كلمة الغير .. كل ذلك مما له دلالة خاصة بالنسبة للايديولوجيا الصياغية عند دوستويفسكي . ان فكرة المؤلف ، ان رأيه يجب ألا يحمل في العمل الأدبي وظيفة تفسيرية بالنسبة للعالم المصور ، بل يجب أن يدخل فيه بوصفه صورة لانسان ، بوصفه تكويناً بين تكوينات اخرى ، بوصفه كلمة بين كلمات اخرى . ان هذا التكوين المثالي ( الكلمة الحقيقية ) وامكانيته يجب أن يكون ماثلاً للعيان ، ولكن يجب ألا يزين العمل الأدبي بوصفه ـ أي التكوين ـ نغمة ايديولوجية شخصية خاصة بالمؤلف .

في خطة « حياة مذنب عظيم » يوجد المكان المهم التالي : « أولاً . **الصفحات الاولى** . أ ـ النغمة ، ب ـ دس الآراء بطريقة فنية ومضغوطة .

الملاحظة الاولى . النغمة : ( قصة **حياة** ـ أي وان كانت على لسان المؤلف ، ولكنها مضغوطة ، دون أن يبخل من أجل التوضيح ، ولكن يقدم بواسطة المشاهد . هنا لا بد من الهرمونيا ) . جفاف القصة يذكِّرنا أحياناً بـ جيل ـ بلاز . المشاهد المؤثرة ذات الطابع المسرحي ـ يبدو أنه ليس فيها ما يستحق الاهتمام .

ان الفكرة المسيطرة في « حياة » يجب أن تكون بارزة ـ **أي ان الفكرة المسيطرة وان كان يجب الا توضح بالكلمات** وانها يجب أن تبقى لغزاً دائماً ، إلا أن القارىء يجب أن يراها دائماً ، أما الفكرة هذه فيجب أن تكون ورعة ، وان الحياة مهمة لدرجة تستحق معها أن تبدأ حتى من سني الطفولة . ـ كذلك ـ **عن طريق اختيار ما تدور حوله القصة** ، كل الحقائق ، بطريقة ما يجب إبراز ( **شيء ما** ) بلا انقطاع ، **وبلا انقطاع أيضاً يجب أن ينتصب إنسان المستقبل بوضوح . بارزاً للعيان وعلى منصة عالية** »[٩] .

لقد برزت « الفكرة المسيطرة » بوضوح في كل رواية من روايات دوستويفسكي . وفي رسائله أكد دوستويفسكي دائماً على اهتمامه الاستثنائي بالفكرة الأساسية . وفي رسالة له الى ستراخوف تحدث عن «الأبله » : « في الرواية أشياء كثيرة كتبت على عجل ، أشياء كثيرة رغم أنها مطولة إلا أنها لم تكن موفقة ، ولكن هناك ما هو موفق وصائب . أنا لا أقف الى جانب الرواية ، بل الى جانب فكرتي »(١٠) . وحول « الأبالسة » كتب الى مايكوف : «لقد أغرتني **الفكرة** وأحببتها بفظاعة ، ولكن هل أتمكن منها دون أن افسد الرواية كلها ـ هذه هي المصيبة ! »(١١) . غير أن وظيفة الفكرة المسيطرة حتى في الخطط تكون متميزة . انها لا تخرج على حدود الحوار الكبير ولا تنجزه . انها يجب أن تسيطر فقط في اختيار المادة وتوزيعها « عن طريق اختيار ما تدور حوله القصة » ، أما هذه المادة فتتألف من أصوات الآخرين ، ووجهات نظر الآخرين ، ووسط هذه الأشياء جميعاً « يجب أن ينتصب بلا انقطاع إنسان المستقبل بارزاً للعيان وعلى منصة عالية »(١٢) .

سبق أن قلنا ان الفكرة تعد مبدأ مونولوجياً اعتيادياً لرؤيا العالم وفهمه من جانب الأبطال وحدهم . يجب أن يتوزع بينهم كل ما في العمل الأدبي مما يصلح أن يكون تعبيراً مباشراً عن الفكرة ودعامة لها . المؤلف يبدو هنا وجهاً لوجه أمام البطل ، وأمام صوته الخالص . أما عند دوستويفسكي فلا وجود للتصوير الموضوعي للوسط ، وللحياة اليومية ، وللطبيعة ، وللأشياء ، أي لا وجود لكل الأشياء التي يمكنها أن تكون سنداً للمؤلف . ان العالم الشديد التنوع للأشياء ، وللعلاقات الشيئية ، الذي يدخل في رواية دوستويفسكي ، يقدم من خلال تفسير الأبطال له ، من خلال روحهم ، ونغمتهم . والمؤلف ، بوصفه حاملاً للفكرة الشخصية لا يمس مباشرة ولا حتى شيئاً واحداً ، انه يكون على تماس مع الناس فقط . مفهوم تماماً ، انه لا اللحن الأساسي ، ولا الاستنتاج الايديولوجي اللذان يحولان مادتهما الى مادة موضوعية Object ، ممكنان في عالم الذوات Subjects هذا .

كتب دوستويفسكي لأحد مراسليه عام ١٨٧٨ يقول : « أضف هنا ،

فوق كل هذا ( لقد جرى الحديث حول عدم إذعان الانسان لقانون الطبيعة العام . ـ م. باختين ) ، « أنا »ي التي وعت كل شيء . واذا كانت هذه قد وعت كـل شيء ، أي الأرض كلها وبـديهيتها ( قـانون حفـظ الذات . م. باختين ) ، ترتب على ذلك أن « أنا »ي ( My ( i أسمى من هذا كله ، على الأقل انها لم تجد متسعاً لها في هذا الشيء وحده ، بل تصبح وكأنها تقف جانباً ، فوق كل هذه الأشياء ، تحكم عليها وتعيـها ... غير أن « أنا » في هذه الحالة ليس فقط لا تذعن للبـديهية الأرضيـة وللقانـون الأرضي ، بل وتخرج عليها وتكون لنفسها قانوناً أسمى منها »[١٢] .

لم يجعـل دوستويفسكي من هـذا التقييم ، المثـالي في الأسـاس ، والخاص بالوعي ، لم يجعل منه ، مع ذلك ، تطبيقاً مونولوجياً في إبـداعه الفني . ان كلاً من الـ « أنا » الممارسة للوعي والمقوِّمة ، والعالم بوصفه موضوعاً Object لها ، قُدِّما هنا لا بصيغة المفرد ، وانما بصيغة الجمع . لقد استطاع دوستويفسكي أن يذلل الأنانة Solipsim . انه لم يحتفظ بالوعي المثالي لنفسه ، بل احتفظ به لأبطاله ، لهم جميعاً وليس لواحد منهم حسب . لقد طرح في صلب أعماله الابداعية لا مشكلة مـوقف « الأنا » الممـارسة للوعي والمقوِّمة ، تجاه العالم ، بل مشكلة العلاقات المتبادلة بين أشكال الـ « أنا » الممارسة للوعي والممارسة للتقويم .

# الفصل الرابع

# الخصائص الصنفية والتكوينية المحورية لأعمال دوستويفسكي

ان تلك المجموعة من خصائص فن الابداع عند دوستويفسكي ، التي حاولنا الكشف عنها في الفصول السابقة ، تتطلب ، طبعاً ، تفسيراً جديداً تماماً للجوانب الصنفية والتكوينية المحورية في ابداعه . فلا البطل ، ولا الفكرة ، ولا مبدأ تعدد الأصوات نفسه الخاص ببنية العمل كاملاً يمكن أن توضع داخل الأشكال الصنفية والتكوينية المحورية الخاصة بالرواية العائلية ، والرواية السايكولوجية الاجتماعية ، ورواية السيرة الذاتية ، والرواية التي تعنى بتفاصيل الحياة اليومية ، أي في تلك الأشكال التي شاعت في الأدب المعاصر لدوستويفسكي والتي عالجها ادباء معاصرون له من أمثال : تورجنيف ، وغانتشيروف ، وليف تولستوي . وبالمقارنة مع هذه الأشكال فإن إبداع دوستويفسكي ينتمي بوضوح الى نمط صنفي مختلف تماماً وغريب على كل الروائيين الذين ذكرناهم الآن .

ان محور رواية السيرة الذاتية لا يتلاءم Adequate مع بطل دوستويفسكي ، ذلك أن مثل هذا المحور يرتكز بكامله على الطبيعة الاجتماعية والتشخيصية المحددة عند البطل ، وعلى تجسده الحياتي الكامل . يجب أن تكون هناك وحدة عضوية عميقة تربط بين شخصية Character البطل وبين محور حياته . على هذه الوحدة بالذات ترتكز رواية السيرة الذاتية . ان كلاً من البطل وعالمه الموضوعي يجب أن يكونا قطعة واحدة . ان بطل دوستويفسكي ، بهذا المعنى ، لا يتجسد ، بل ولا يمكن أن يتجسد . لا يمكن أن يكون لديه محور سيرة ذاتية اعتيادي . ان الأبطال أنفسهم يحلمون عبثاً بالتجسد ويتعطشون عليه عبثاً أيضاً ، كما أنهم يحلمون عبثاً بأن يرتبطوا بالمحور الحياتي الاعتيادي . ان تعطش « الحالم » للتجسد ، هذا الحالم الذي هو وليد فكرة « مذكرات من داخل القبو » وفكرة « بطل عائلة عارضة » ـ هذا التعطش يعتبر احدى الثيمات الهامة عند دوستويفسكي .

تقوم رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات على أساس تكويني

محوري آخر وهي ترتبط بتقاليد صنفية اخرى في تطور النثر الفني الاوربي .

وفي الدراسات المكرسة لدوستويفسكي يربطون في حالات كثيرة جداً خصائص ابداعه بخصائص رواية المغامرة الاوربية . وفي هذا الربط يوجد نصيب معلوم من الصدق .

يوجد بين البطل المغامر وبطل دوستويفسكي شبه من ناحية الشكل يعد مهماً جداً بالنسبة لبنية الرواية وبخصوص البطل المغامر لا نستطيع القول من يكون . فليست لديه سمات تشخيصية فردية ، ولا سمات نموذجية اجتماعية صلبة ، نستطيع أن نكون منها صورة قوية لطبعه ، Character ولنمطه Type ولمزاجه Temperament . ان من شأن هذه الصورة المحددة أن تثقل كاهل المحور في رواية المغامرة ، وأن يحد من الامكانيات المغامرة . ان كل شيء يمكن أن يحدث مع البطل المغامر ، كما أنه يستطيع أن يكون أي أحد . انه هو الآخر ليس جوهراً Substance ، وانما مجرد وظيفة لنسج المغامرات والمجازفات . كما أن البطل المغامر هو الآخر ليس مُنْجَزاً وليس مقيداً مسبقاً بصورته المحددة ، شأنه في ذلك شأن البطل عند دوستويفسكي .

الحقيقة ان هذا الشبه خارجي بحت وفظ الى حد بعيد . إلا أنه يكفي لجعل أبطال دوستويفسكي حاملين محتملين لمحور المغامرة . ان تلك المجموعة من العلاقات كالتي يستطيع الأبطال أن ينسجوها ، وتلك الأحداث التي أصبحوا مساهمين فيها ، لا يمكنها أن تكون محدودة بطباعهم المتميزة Character ولا بذلك العالم الاجتماعي الذي يمكنهم أن يتجسدوا فيه فعلاً . ولهذا السبب فقد كان بإمكان دوستويفسكي أن يستغل أكثر الأساليب تطرفاً ومنطقية ليس فقط الخاصة بالرواية المغامرة الرفيعة المستوى ، بل وحتى الخاصة بالرواية المغامرة المبتذلة . ان بطله لا يستثني من حياته سوى شيء واحد ـ إلا اللياقة الاجتماعية للبطل المجسَّد تماماً ، الخاص بالرواية العائلية ورواية السيرة الذاتية .

ولهذا السبب فإن دوستويفسكي كان أبعد من أن يستطيع أن يقتفي في شيء ما أو يقترب بشكل من الأشكال من تورجنيف ، وتولستوي ومن غيرهما من ممثلي رواية السيرة الذاتية في أوربا الغربية . ولهذا السبب فإن الرواية المغامرة بكل تنويعاتها استطاعت أن تترك بصماتها الواضحة على إبداعه . يقول جروسمان : « ان دوستويفسكي استطاع بالدرجة الاولى أن يعيد صياغة المحاور النموذجية الخاصة بالأدب المغامر ، هذه المحاور التي تعد وحيدة في نسجها في كل تاريخ الرواية الروسية الكلاسيكية . ان الزخارف التقليدية للرواية الاوربية الخاصة بالمغامرات ، قد استخدمها دوستويفسكي في أكثر من مرة بمثابة نماذج تخطيطية Sketches لبناء مكائده .

انه استخدم حتى النماذج الجامدة لهذا الصنف الأدبي . وفي حمى عمله المستعجل ، كثيراً ما أغرته الأنماط الشائعة للمحاور المغايرة ، التي تلقفها الروائيون المبتذلون والقصاصون الهجاءون ...

لم تبق هناك ، على ما يبدو ، سجية من سجايا الرواية القديمة الخاصة بالمغامرات ، الا واستخدمها دوستويفسكي . فبالاضافة الى الجرائم الغامضة ، والكوارث الجماعية ، والعنوانات والحالات المفاجئة ، بالاضافة الى كل ذلك نستطيع أن نعثر هنا على الملامح النموذجية جداً التي تخص الميلودراما ـ أعني تجوال الارستقراطيين في الأحياء القذرة ، ومؤاخاتهم الرفاقية لحثالة المجتمع . ان هذه السمة ليست وقفاً على ستافروجين وحده من بين أبطال دوستويفسكي جميعاً . اننا نعثر عليها بنفس الدرجة عند كل من الأمير فالكوفسكي ، والأمير سوكولسكي ، بل وحتى جزئياً عند الأمير ميشكين »[1] .

ولكن لأي غرض كان العالم المغامري ضرورياً لدوستويفسكي ؟ وما هي الوظائف التي يؤديها في كامل خطته الفنية ؟

يشخص جروسمان ، وهو يجيب عن هذا السؤال ، ثلاث وظائف أساسية للمحور المغامري . فبإدخال العالم المغامري استطاع دوستويفسكي ، أولاً ، أن يحقق فائدة روائية أخاذة سهلت للقارىء سلوك

طريق صعب وسط متاهة النظريات الفلسفية ، وصور العلاقات البشرية المتضمنة في الرواية الواحدة . ثانياً ، استطاع دوستويفسكي أن يعثر في الرواية ـ الهجائية على « شرارة العطف على المذلين والمهانين ، هذه الشرارة التي يشعر بها تجاه كل المغامرات التي يقوم بها الفقراء الذين آزرهم الحظ واللقطاء الذين سبق أن تم انقاذهم » . أخيراً ، لقد تضمن كل ذلك « سمة أصلية » من سمات الابداع عند دوستويفسكي : « السعي لإدخال ما هو استثنائي الى نفس ثمالة ما هو يومي ، ولإدماج ، حسب الطريقة الرومانتيكية ، في كل موحد ما هو سامٍ مع المبالغة الفنية ، ولأن يوصل ، بطريقة غير ملحوظة ، صور وظواهر الحياة اليومية الى حافة ما هو فنطازي »[٢] .

من الصعب جداً ألا يتفق المرء مع جروسمان أن كل الوظائف المشار اليها هي مما تتصف به المادة المغامرية في رواية دوستويفسكي . ومع ذلك فإن لدينا ما يحملنا على الاعتقاد بأن القضية أكبر بكثير من أن يستنفدها هذا الحل . ان التشويقية بذاتها لم تكن بالنسبة الى دوستويفسكي في يوم من الأيام هدفاً بذاتها ، ولم تكن هدفاً فنياً بذاته حتى الطريقة الرومانتيكية التي تعمل على تشابك ما هو سامٍ مع المبالغة الفنية ، وما هو استثنائي مع ما هو يومي . واذا كان مؤلفو الرواية المغامرية قد مهدوا فعلاً ، وهم يُدخلون الأحياء الفقيرة ، والأشغال الشاقة والمستشفيات في أعمالهم الأدبية ، الطريق أمام الرواية الاجتماعية ، فإن دوستويفسكي لم يلتفت تقريباً حتى الى النماذج المتوفرة فعلاً من الرواية الاجتماعية ، والسايكولوجية الاجتماعية ، ورواية الحياة اليومية ، ورواية السيرة الذاتية . ان غريغوروفيتش مع عدد من الكتّاب الآخرين ، الذين بدأوا الكتابة مع دوستويفسكي ، حاولوا الاقتراب من نفس عالم المهانين والمذَلّين ، غير أنهم اقتدوا بنماذج مغايرة تماماً .

ان الوظائف التي شخصها جروسمان هي وظائف ثانوية . ان الرئيسي والأساسي ليس فيها .

ان الطبيعة المحورية للرواية السايكولوجية الاجتماعية ، ورواية

الحياة اليومية ، والرواية العائلية ، ورواية السيرة الذاتية ، تربط بين بطل وبطل لا ربطها بين انسان وانسان ، بل ربطها بين أب وابن ، بين زوج وزوجة ، بين منافس ومنافس ، بين محب ومحبوب أو بين ملّاك وفلاح ، بين رب عمل وبروليتاري ،وبين برجوازي صغير حالفه الحظ وجوّاب آفاق منسلخ عن طبقته الى غير ذلك . ان العلاقات الطبقية الاجتماعية ، والعائلية والعلاقات الخاصة بالحبكات الحياتية وبالسيرة الذاتية ، كل هذه العلاقات تعتبر أساساً صلباً وشاملاً لجميع الصلات المحورية . ان عامل الصدفة هنا جرى استثناؤه تماماً . ان البطل ينضم الى المحور بوصفه انساناً مجسداً ومحشوراً بقوة في الحياة ، في الجلباب الملموس والسميك لطبقته أو فئته الاجتماعية ، ولوضعه العائلي ، ولمرحلة عمره ، ولأهدافه الحياتية والذاتية . ان طبيعته الانسانية يجري تجسيمها وجلاء خصوصيتها النوعية عن طريق الاستعانة بمكانه داخل الحياة ، بحيث تفقد هذه الطبيعة أي تأثير حاسم لها على العلاقات المحورية . انها تستطيع أن تتكشف وذلك فقط ضمن الاطر الصارمة لهذه العلاقات .

الأبطال جرى توزيعهم بواسطة المحور ، وهم يستطيعون أن يلتقوا مع بعضهم وذلك فقط على أرضية ملموسة ومحددة . ان علاقاتهم المتبادلة تتحقق بواسطة المحور وبواسطة المحور يتم إنجازها . ان وعي هؤلاء الأبطال ووعيهم الذاتي بوصفهم بشراً لا يمكنها أن تقيم فما بينها أي نوع من العلاقات الجوهرية خارج حدود المحور .ان المحور هنا لا يستطيع أبداً أن يصبح مادة بسيطة لعلاقات لامحورية بين أشكال الوعي المتعددة ، ذلك أن البطل والمحور معمولان من قطعة واحدة . ان الأبطال بوصفهم أبطالاً يتولدون بواسطة المحور . والمحور لا يشكل بالنسبة لهم مجرد رداء انه بمثابة الروح والجسد بالنسبة اليهم . وبالعكس : فإن أجسادهم وأرواحهم تستطيع أن تتكشف وأن تنجز بصورة جوهرية وذلك داخل المحور حسب .

أما المحور المغامري فهو ، على عكس ذلك ، رداء بالضبط ، رداء يلتصق بالبطل ويستطيع تغييره بقدر ما يحب . البطل المغامري يستند لا الى حقيقة وجود البطل والى طبيعة المكان الذي يشغله في الحياة ، بل يستند على

الأرجح الى ما لم يكنه هذا البطل بعد ، والى كل ما هو مفاجيء وغير محسوب من وجهة نظر الواقع الماثل . المحور المغامري لا يستند الى الأوضاع الماثلة والمستقرة ـ العائلية ، والاجتماعية ، والخاصة بالسيرة الذاتية ـ انه يتطور بمعزل عنها . ان الوضعية المغامرة ـ هي تلك الوضعية التي يمكنها أن تحيط بأي انسان بوصفه إنساناً . والأكثر من ذلك ، فإن المحور المغامري يستخدم كل حشر اجتماعي راسخ ، لا على أنه شكل حياتي منجز ، بل على أنه « وضعية » . وهكذا ، فإن الأرستقراطي في الرواية المبتذلة ليس لديه ما يربطه بالأرستقراطي في الرواية العائلية الاجتماعية . الأرستقراطي في الرواية المبتذلة Cheap Novel هو وضعية تحيط بإنسان . والانسان يتصرف وهو في رداء أرستقراطي بوصفه إنساناً : انه يطلق النار ، ويقترف الجرائم ، ويهرب من وجه الأعداء ، ويذلل العقبات الخ . أما المؤسسات الاجتماعية والثقافية ، والقرارات ، والطبقات ، والفئات ، والعلاقات العائلية ـ أما كل ذلك فمجرد وضعيات يستطيع الانسان أن يجد نفسه فيها ، الانسان الأبدي والمتكافىء مع نفسه . ان المهمات التي تمليها الطبيعة البشرية الخالدة ـ المحافظة على الذات ، والتعطش للفوز والغلبة ، التعطش للتملك ، الحب الحسي ، ـ هذه المهمات هي التي تحدد المحور المغامري .

الحقيقة ، ان هذا الانسان الخالد الخاص بالمحور المغامري هو ، كما يقال ، انسان جسماني وروحي ـ جسماني . ولهذا فإنه خارج المحور نفسه يكون فارغاً ، وبالتالي فهو عاجز عن إقامة أي نوع من العلاقات مع الأبطال الآخرين ، خارج المحور . والمحور المغامري لا يستطيع ، لهذا السبب ، أن يكون بمثابة الصلة النهائية في العالم الروائي عند دوستويفسكي ، غير أنه يستطيع ، بوصفه محوراً ، أن يكون مادة مناسبة جداً لتحقيق خطته الفنية .

ان المحور المغامري عند دوستويفسكي ـ يقترن بالمشكلة المطروحة العميقة والحادة . بالاضافة الى ذلك فإنه موضوع بكامله في خدمة الفكرة : انه يضع الانسان في وضعيات استثنائية قادرة على أن تكشف عن حقيقته وأن تستفزه ، كما أنه يقترب بالبطل من الأشخاص الآخرين ويجعله

يتصادم معهم وسط ظروف غير اعتيادية وغير متوقعة ، وذلك بـالضبط ، بهدف **اختبار** الفكرة وانسان الفكرة ، أي « الانسان داخل الانسان » . وهذا بالذات يسمح بأن تقترن بالمغامرة ، أنواع من المحاور ، التي تبـدو غريبة ، مثل الوعظ ، والحياة الخ .

ان هذا الاقتران بين طبيعة المغامرة ، زد على أنها مغامرة مبتذلة أو بـين الفكرة ، والحـوار الذي يعبر عن مشكلة ، والمـوعظة والاعتـراف ، والحياة ، هذا الاقتران بدا من وجهة نظر التصورات التي كانت سـائدة خلال القرن التاسع عشر حول الأصناف الأدبية ـ غير اعتيادي وفهم على انه خـرق فظ وغـير مبرر للـ « الأستيتيـك الخاص بـالأصناف الأدبيـة » . وبالفعل ، ففي القرن التاسـع عشر كانـوا يفصلون بحدّة بـين الأصناف الأدبية وعناصر هذه الأصناف ، وتصوروها أنواعاً غريبة عن بعضها . نذكّر بالوصف التشخيصي الرائع لهذه الغرابة من حيث النوع ، الذي قدمه في حينه ل. ب. جروسمان ( انظر عملنا هذا الفصل الأول فقرة ٤ ) . لقـد حاولنا أن نبين كيف أن هذه الغرابة من حيث النـوع بين مـا هو خـاص بالصنف الأدبي وما هو خاص بالاسلوب ، يجري تذليلها وفهمها من جانب دوستـويفسكي وذلك بـالاستنـاد الى اسس اتجـاد تعـدد الأصـوات Polyphonism المنطقي الخاص بإبداعه . أما الآن فقد حان الوقت لتسليط مزيد من الضوء على هـذه المسألة وذلك انـطلاقاً من وجهـة نظر **تـأريخ** الأصناف الأدبية ، أي عن طريق نقله الى مستـوى **قوانـين فَن الابداع التأريخية** Poetics .

وجدير بـالذكر ، ان قـرن روح المغامـرة مع الاشكـالية الحـادة ، والحوارية ، والاعتراف ، والحياة ، والموعظة ، لا تعتبر أبداً شيئاً ما جديداً بصورة مطلقة لم يوجد سابقاً بأي شكل من الأشكال . الجديد هنا هو فقط الاستخدام المتعدد الأصوات لهذا الاقتران الخاص بالصنف الأدبي وفهمه من جانب دوستويفسكي . ان الاستخدام ذاته يغـور بجذورد في أعمـاق الماضي القديم . ان رواية القرن التاسع عشر المغامرة تعد مجرد تفرع واحد ـ زد على أنه قد جرى إفقاره وتشويهه ـ خاص بالتقاليد الصنفية القوية

والمتشعبة جداً التي تغور بجذورها ، كما قلنا ، في أعماق الماضي لتصل الى نفس منابع الأدب الاوربي ، اننا نرى أن من الضروري تتبع هذه التقاليد حتى منابعها نفسها . لا يجوز أبداً الوقوف فقط عند تحليل الظواهر الصنفية القريبة من دوستويفسكي . فضلاً عن ذلك ، فإننا ننوي تركيز الانتباه بالذات على هذه المنابع . ولهذا السبب ، يتعين علينا أن نبتعد مؤقتاً عن دوستويفسكي لنتصفح عدداً من صفحات تاريخ الأصناف ، القديمة والتي لم يسلط ، تقريباً ، الضوء عليها عندنا . ان هذه الجولة التاريخية ستساعدنا أن نفهم ، أعمق وأدق ، الخصائص الصنفية والتكوينية الصنفية للأعمال الأدبية عند دوستويفسكي ، هذه الخصائص التي لم يتم الكشف عنها كشفاً تاماً تقريباً ، حتى الآن في الدراسات الدائرة حوله . بالاضافة الى ذلك ، فإن لهذه المشكلة ، في اعتقادنا ، أهمية كبيرة جداً بالنسبة لنظرية الأصناف الأدبية وتاريخها .

يعكس الصنف الأدبي ، بحكم طبيعته نفسها ، الميول الأكثر رسوخاً وخلوداً في تطور الأدب . ففي الصنف الأدبي تجري دائماً المحافظة على العناصر غير القابلة للفناء في الكلمات والمصطلحات القديمة Archaic الحقيقية ، ان هذه الكلمات والمصطلحات العتيقة تتم المحافظة عليها في هذا الصنف وذلك فقط بفضل **تجددها** المستمر ، ومجاراتها لروح العصر ، اذا جاز التعبير . الصنف الأدبي يبدو دائماً متشابهاً ومختلفاً ، يبدو دائماً قديماً وجديداً في الوقت نفسه . ان الصنف الأدبي يولد من جديد ويتجدد في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب وفي كل عمل أدبي فردي من هذا الصنف . هنا بالذات تكمن حياة الصنف الأدبي . ولهذا السبب فحتى المصطلحات القديمة والكلمات العتيقة Archaic التي تجري المحافظة عليها في الصنف الأدبي ، ليست ميتة ، بل حية أبداً ، بمعنى انها عناصر عتيقة قابلة للتجدد . الصنف يحيا بالحاضر ، إلا انه **يتذكر** دائماً ماضيه ، يتذكر بدايته . الصنف هو ممثل الذاكرة الابداعية في عملية التطور الأدبي . ولهذا السبب بالذات فإن الصنف الأدبي قادر على تأمين **وحدة واستمرارية** هذا التطور .

لهذا السبب يقتضي منا الصعود الى المنابع نفسها من أجل أن.نفهم الصنف الأدبي فهما صحيحاً .

في نهاية عصر الكلاسيكية القديمة وفي العصر الهيليني فيما بعد ، جرى تكون وتطور عدد كبير من الأصناف الأدبية تختلف في الظاهر اختلافاً كبيراً فيما بينها ، ولكنها ترتبط فيما بينها برابطة قربى داخلية ولهذا استطاعت أن تكون فيما بينها قطاعاً خاصاً في الأدب أطلق عليه القدماء أنفسهم اسم قطاع ما هو مضحك بجد . الى هذا النوع من الأدب نسب القدماء المشاهد الساخرة Mime التي كان يقدمها سوفرون ، و « حوارات سقراط » ( بوصفها صنفاً أدبياً خاصاً ) وأدب المآدب Symposium الواسع الانتشار ( بوصفه صنفاً أدبياً أيضاً ) ، وأدب المذكرات المبكر ( ايون من خيوس ، وكريتيا ) ، والهجائية Lampoon والشعر الرعوي Bucolic ، و « الهجائية المينوبية ( بوصفها صنفاً أدبياً خاصاً ) مع عدد من الأصناف الأدبية الاخرى . يصعب علينا جداً إقامة حدود دقيقة وثابتة لهذا القطاع من الأدب المضحك بجد . غير أن القدماء أنفسهم تحسسوا بدقة خصوصيته المبدئية ووضعوه في الطرف المقابل للأصناف الجادة ـ مثل الملحمة ، والمأساة ، والتاريخ ، والبيان الكلاسيكي وغيرها . وبالفعل ، فإن مميزات هذا القطاع من ما عداه من الأدب الكلاسيكي القديم ، واضحة جداً وجوهرية .

فما هي الخصائص المميزة لأصناف الأدب المضحك بجد ؟

ترتبط هذه الأصناف جميعها ، رغم تنوعها في الظاهر ، برابطة داخلية عميقة **مع الفولكلور الكرنفالي** . انها جميعاً مفعمة ـ بهذا القدر أو ذاك ـ بموقف من العالم كرنفالي ذي سمة نوعية خاصة ، وان عدداً من هذه الأصناف تعتبر بشكل مباشر نسخاً أدبية اخرى للأصناف الشفاهية الفولكلورية ـ الكرنفالية . ان الموقف الكرنفالي من العالم يتغلغل في هذه الأصناف من القاعدة الى القمة ، ويحدد خصائصها الأساسية ويضع الصورة والكلمة فيها في موقف خاص تجاه الواقع الماثل . في الحقيقة ، يوجد في جميع أصناف ما هو مضحك بجد ، عنصر قوي من التكلف الخطابي

Rhetorical ، غير أن هذا العنصر يتغير بصورة جوهرية في جو **النسبية المرحة** للموقف الكرنفالي من العالم : يجري التخفيف من الجدية الخطابية المتكلفة الاحادية الجانب ، ومن عقلانيتها ، ومن احادية قيمتها الدلالية ، ومن يقينيتها الجامدة .

يمتلك الموقف الكرنفالي من العالم قوة منعشة ومحولةجبارة ، كما يمتلك حيوية لا يمكن تحطيمها . ولهذا السبب ، فإن تلك الأصناف التي لها صلة وإن كانت ضعيفة جداً بتقاليد الأدب المضحك بجد ، تحتفظ حتى يومنا هذا بخميرة كرنفالية تعزلها بدقة من بين الأصناف الاخرى . ان هذه الأصناف تحمل دائماً سمة خاصة نستطيع التعرف بواسطتها عليها . ان الاذن المرهفة تستطيع دائماً أن تحزر أصواتاً ، وان كانت بعيدة جداً ، خاصة بالموقف الكرنفالي من العالم .

ان ذلك الأدب الذي تعرض ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ـ لتأثير هذه الأشكال أو تلك من الفولكلور الكرنفالي ( اغريقي وروماني قديم أو قروسطي ) ، هذا الأدب سنطلق عليه اسم الأدب **ذو النكهة الكرنفالية** . ان كل قطاع الأدب المضحك بجد ـ يعد المثال الأول لمثل هذا الأدب . اننا نعد مسألة إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب واحدة من المسائل الهامة جداً الخاصة بالقوانين التاريخية لفن الابداع Historical Poetics ، خصوصاً قوانين الابداع الخاصة بالأصناف الأدبية .

ومع ذلك فإننا سنؤجل النظر قليلاً في مسألة إسباغ الطابع الكرنفالي ( الى ما بعد تحليل الكرنفال والموقف الكرنفالي من العالم ) . أما هنا فسنتوقف عند عدد من الخصائص الصنفية الخارجية الخاصة بقطاع ما هو مضحك بجد ، هذه الخصائص التي تعد نتيجة من نتائج التأثير الاصلاحي الجذري الخاص بالموقف الفولكلوري من العالم .

ان الخاصية الاولى لدى جميع أصناف الأدب المضحك بجد ـ تتمثل بموقفها الجديد من الواقع الماثل : ان مشكلات العصر الجديد والملحة تماماً في الأغلب مادة هذه الأصناف ـ والأهم من ذلك ـ تعد نقطة الانطلاق في فهم الواقع الماثل وتقويمه وصياغته . لقد قدمت مادة تصوير ما هو جاد ( في

الحقيقة ، مع ما هو مضحك في وقت واحد ) لأول مرة في الأدب العتيق بلا أي بعد ملحمي أو تراجيدي ، قدمت لا في اطار الماضي المجرد للاسطورة الكونية Myth والموروثات ، وانما على مستوى الحياة المعاصرة ، وضمن حيز الاتصال البعيد عن الكلفة والمباشر ، بل وحتى الفظ ، مع المعاصرين الأحياء .

ان أبطال الأساطير الكونية والشخصيات التاريخية من الماضي يجري في هذه الأصناف إسباغ المعاصرة عليها عن عمد وإصرار ، وهي تنشط وتتحدث في حيز الاتصال البعيد عن الكلفة مع الحياة المعاصرة غير المنجزة . وفي قطاع الأدب المضحك ـ بجد يجري ، بالتالي ، تغيير جذري في الحيز المؤقت والقيم نفسه الخاص ببنية الصورة الفنية . وهذه هي السمة الاولى لهذا النوع من الأدب .

أما السمة الثانية فترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاولى : ان الأصناف الأدبية لما هو مضحك . بجد **لا تتعكز على الموروثات ولا تفسر نفسها بها ـ انها تتعكز بصورة واعية على الخبرة العملية** ( صحيح ان هذه الخبرة لم تنضج بما فيه الكفاية ) وعلى ( **التلفيق والاختلاق** . ان موقفها تجاه الموروثات ، في أغلب الأحوال ، موقف انتقادي ، بل وفي بعض الأحيان موقف فضّاح بشكل ماجن . هنا ، بالتالي ، تظهر لأول مرة الصورة المحررة تماماً تقريباً من الموروثات ، وهي تعتمد على الخبرة العملية والتلفيق الحر . ويشكل هذا انعطافاً كاملاً في تاريخ الصورة الأدبية .

السمة الثالثة تتمثل بالتنوع الاسلوبي المتعمد ، وبتعدد الأصوات في جميع هذه الأصناف . انها ترفض الوحدة الاسلوبية ( الاسلوبية الواحدة ان أردنا الدقة في التعبير ) في الملحمة ، وفي المأساة ، وفي الكتابة البيانية والمنمقة والخطابية Rhetoric ، وفي الشعر الغنائي . انها تتميز جميعاً بالاسلوب القصصي المتعدد النغمات ، وبمزج السامي بالوضيع ، والجاد بالمضحك ، انها تستخدم على نطاق واسع الأصناف الأدبية ذات الطابع التمهيدي ـ الرسائل ، والمخطوطات التي يتم العثور عليها ، والحوارات

التي تعاد صياغتها ، والمعارضة الساخرة للأصناف الجادة ، والاقتباسات التي يعاد تفسيرها بطريقة ساخرة الخ . يلاحظ أن عدداً من هذه الأصناف يمزج بين الشعر والنثر ، كما يجري إدخال اللهجات الحية والرطانة ( وفي المرحلة الرومانية جرى استعمال الازدواجية في اللغة ) ، كما ظهرت مختلف أقنعة المؤلفين والى جانب الكلمة المصوِّرة ظهرت الكلمة المصوَّرة . وفي عدد من الأصناف تلعب الكلمة المزدوجة الصوت دوراً رئيسياً . ويظهر هنا ، بالتالي ، حتى موقف جديد تماماً تجاه الكلمة بوصفها مادة للأدب .

هذه هي الخصائص الثلاث الأساسية ، والعامة بالنسبة لجميع الأصناف الداخلة في قطاع الأدب المضحك ـ بجد ومن هنا يصبح واضحاً أي أهمية ضخمة ينطوي عليها هذا القطاع داخل الأدب القديم بالنسبة لتطور الرواية الاوربية المقبلة ، وبالنسبة لتطور هذا النثر الفني الذي يميل نحو الرواية ويتطور تحت تأثيرها .

واذا قبلنا الحديث بشيء من التبسيط والتقنين ، أمكننا القول ، ان للصنف الروائي ثلاثة جذور أساسية : **ملحمي** : ( نسبة الى الملحمة ) ، **وبياني متكلف وخطابي** Rhetorical ، **وكرنفالي** . وتبعاً لطغيان جذر ما واحد من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الأوربية : **ملحمية** ( قصصية ، روائية ) ، **وبيانية متكلفة خطابية** ، **وكرنفالية** ( توجد بين هذه الأصناف الثلاثة ، طبعاً ، أشكال عديدة ذات طابع انتقالي ) . داخل قطاع الأدب المضحك ـ بجد يتعين علينا أن نبحث عن نقاط انطلاق تطور مختلف أصناف خط الرواية الثالث ، أعني الكرنفالي ، بما في ذلك صنفه الذي يقودنا الى إبداع دوستويفسكي .

هناك صنفان اثنان في قطاع الأدب المضحك بجد ـ « **الحوار السقراطي** » و « **الهجائية المينيبية** » كان لهما أهمية حاسمة في صياغة هذا الصنف الخاص بتطور الرواية والنثر الفني الذي اصطلحنا على تسميته بـ « الحواري » والذي يقود ، كما قلنا ، الى دوستويفسكي . يتعين علينا التوقف عندهما بشيء من التفصيل .

ان « الحوار السقراطي » ـ هو صنف خاص حظي بانتشار واسع في

زمانه . لقد كتب « الحوارات السقراطية » كل من افلاطون ، وكسينوفون ، وانتيسثينيس ، وايسخين ، وفيدون ، واقليدس ، والكسامين ، وجلاوكون ، وسيميوس ، وكراتون وغيرهم . ومن بين هذه الحوارات وصلتنا حوارات افلاطون وكسينوفون فقط ، أما الحوارات الاخرى فنعرفها عن طريق الروايات والمقاطع القليلة التي بقيت منها . ومع هذا فبإمكاننا بالاستناد الى كل هذا أن نكون لأنفسنا تصوراً حول طبيعة هذا الصنف .

ان « الحوار السقراطي » ليس صنفاً بيانياً متكلفاً . انه ينمو بالاستناد الى أساس كرنفالي شعبي وهو مفعم بعمق بالموقف الكرنفالي من العالم ، خصوصاً طبعاً في مرحلة تطور السقراطية **الشفاهية** . ولكننا سنعود الى الأساس الكرنفالي لهذا الصنف الأدبي في وقت لاحق .

في البداية ، كان الصنف الأدبي الخاص بـ « الحوار السقراطي » ـ في المرحلة الأدبية من تطوره ـ صنفاً أدبياً يتعلق بالمذكرات تقريباً : لقد كان بمثابة الذكريات حول تلك المناقشات الحقيقية التي أجراها سقراط ، والمدونات الخاصة بالمناقشات التي تحتفظ بها الذاكرة ، والمثقلة بالسرد القصير . إلا أن الموقف الابداعي الحر تجاه المادة سرعان ما حرر تقريباً هذا الصنف الأدبي من قيوده التاريخية المتعلقة بالذكريات ، وحافظ فيه فقط على المنهج السقراطي نفسه الخاص بالكشف الحواري عن الحقيقة ، وعلى الشكل الخارجي للحوار المسجل والمثقل بالسرد . ان « الحوارات السقراطية » لأفلاطون تحمل مثل هذا الطابع الابداعي الحر ، وبدرجة أقل عند كسينوفون وحوارات انتيسثينيس التي وصلتنا منها مقاطع صغيرة فقط .

سنتوقف عند تلك اللحظات من صنف « الحوار السقراطي » التي تتصف بأهمية خاصة بالنسبة لمفهومنا .

١ ـ في أساس الصنف الأدبي هذا يستقر التصور السقراطي حول الطبيعة الحوارية للحقيقة وللرأي الانساني حولها . ان الخاصية الحوارية للبحث عن الحقيقة تتعارض تماماً مع الاتجاه المونولوجي **الرسمي** الذي يصر على **امتلاك الحقيقة الجاهزة** ، كما تتعارض أيضاً حتى مع الثقة

بالنفس الساذجة لدى الناس الذين يعتقدن أنهم يعرفون شيئاً ما ، أي انهم يمتلكون مجموعة ما من الحقائق . ان الحقيقة داخل رأس الانسان ، ولا توجد فيه جاهزة ، انها تولد بين الناس ، الذين يتحسسون الحقيقة سوية ، في مجرى تحاورهم مع بعضهم البعض . لقد أطلق سقراط على نفسه لقب « ديوث » : لقد استدرج الناس وجعلهم يصطدمون فيما بينهم في جدل ، ونتيجة لهذا الجدل تتولد الحقيقة . ومن حيث الموقف من هذه الحقيقة الوليد ، سمى سقراط نفسه « قابلة » ، نظراً لأنه ساعد على ولادتها .ولهذا السبب فحتى منهجه اطلق عليه اسم « منهج الولادة » . ولكن سقراط لم يعتبر نفسه أبداً المالك الوحيد للحقيقة الجاهزة . نؤكد مرة اخرى ، ان التصورات السقراطية حول الطبيعة الحوارية للحقيقة ، استقرت في الأساس الكرنفالي الام لصنف « الحوار السقراطي » وحددت شكله ، ولكنها ما تزال بعيدة كل البعد عن أن تجد دائماً تعبيراً عن نفسها في المضمون نفسه للأصناف بعينها . لقد بقي افلاطون يعترف بالطبيعة الحوارية للحقيقة في حواراته خلال المرحلتين الاولى والثانية من مراحل ابداعه ، وكذلك في عقيدته الفلسفية عنها ، وذلك على الرغم من التخفيف البادي على شكلها . ولهذا السبب فإن حوار هاتين الحقبتين لم يستطع بعد أن يتحول لديه الى وسيلة بسيطة من وسائل عرض الأفكار الجاهزة ( لأغراض تربوية كما أن سقراط لم يتحول هنا بعد الى « معلم » . غير أن ذلك يحدث بوضوح خلال المرحلة الأخيرة من مراحل الابداع عند افلاطون : ان الاتجاه المونولوجي للمضمون أخذ يخرق شكل « الحوار السقراطي » . وبالنتيجة ، عندما انتقل صنف « الحوار السقراطي » الى خدمة مختلف العقائد المتعصبة القائمة والتي تخص مختلف المدارس الفلسفية ، والتعاليم الدينية ، فقد هذا الصنف الأدبي أي صلة له بالموقف الكرنفالي من العالم واستحال الى شكل بسيط لعرض الحقيقة المكتشفة والجاهزة والتي لا ريب فيها . وأخيراً فإنه انحط الى مستوى شكل أجوبة تتضمن الاستفهام ، خاص بتعاليم المحدثين ( تعليم اصول الدين بواسطة السؤال والجواب Catechism ) .

٢ ـ تعد السينكريزا Sinkriza ، والأناكريزا Anakriza الاسلوبين الأساسيين في « الحوار السقراطي » . أما اسلوب السينكريزا فيعني أن يقابل بين مختلف وجهات النظر حول مسألة بعينها . لقد أسبغت أهمية كبيرة وهامة على التقنية الخاصة بمثل هذه المقابلة بين مختلف الآراء ـ الكلمات حول الموضوع المعالج في « الحوار السقراطي » ، وهذه الأهمية تبعت من طبيعة هذا الصنف الأدبي نفسها . أما اسلوب الأناكريزا فيعني القدرة على أن تثار كلمة المناقش الآخر وأن تستفز ، وأن يجبر هذا المناقش على الافصاح عن رأيه ، وأن يبوح عن كل ما في نفسه . لقد كان سقراط مبرزاً جداً وسيد ميدان مثل هذه الأناكريزا : لقد عرف كيف يحمل الناس على الكلام ، وأن يضمنوا الكلمة آراءهم الغامضة ، ولكنها العنيدة والمتحاملة ، وأن يفسروها بالكلمة ، وأن يفضحوا في الوقت نفسه زيفها أو جوانب النقص فيها . لقد اتصف بالقدرة على أن يُخرج الحقائق الدارجة ويسلط عليها الضوء الكشاف . ان اسلوب الأناكريزا هو استفزاز الكلمة بالكلمة ( وليس بواسطة الوضعية المحورية ، كما يحدث في « الهجائية المينيبية » ، الأمر الذي سنتحدث عنه لاحقاً ) . ان كلًا من السينكريزا والأناكريزا تسبغان على الرأي طابعاً حوارياً ، ويحملانه بعيداً ويحولانه الى جواب ، ويشركانه في علاقة حوارية بين الناس ، ان كلا الاسلوبين ينبعان من التصور حول الطبيعة الحوارية للحقيقة ، هذا التصور الكامن في أساس « الحوار السقراطي » . وعلى أرضية هذا الصنف الأدبي ذي الطبيعة الكرنفالية يفقد اسلوبا السينكريزا والأناكريزا طبيعتهما البيانية المتكلفة بصورة مجردة ،والضيقة أيضاً .

٣ ـ يعد الايديولوجيون أبطال « الحوار السقراطي » . سقراط يعد زعيماً ايديولوجياً قبل أي شيء . ومحاوروه بدورهم يعدون أيضاً أصحاب ايديولوجيات ـ انهم تلامذته ، والسفسطائيون ، والناس البسطاء الذين كان يستدرجهم الى الحوار ويجعل منهم أصحاب ايديولوجيات رغماً عنهم . وان الحادثة نفسها التي تقع في « الحوار السقراطي » ( أو بمعنى أدق ، تعاد صياغتها فيه ) ، تعد مجرد حادثة ايديولوجية خاصة بالبحث

عن الحقيقة **واختبارها** . ان هذه الحادثة تتطور تطوراً درامياً حقيقياً ( ولكنه فريد ) . خذ ، على سبيل المثال ، تقلبات فكرة خلود الروح في « فيدون » الأفلاطوني . وهكذا يعد « الحوار السقراطي » الصنف الأول من نوعه في الأدب الأوربي ، الذي يدخل البطل ـ صاحب الايديولوجيا .

٤ ـ في « الحوار السقراطي » يجري أحياناً استخدام حتى وضعية الحوار المحورية ، وذلك جنباً الى جنب مع الأناكريزا ، أعني مع استفزاز الكلمة بالكلمة ، وللغرض نفسه أيضاً . عند أفلاطون في « الدفاع » فإن وضعية المحكمة وانتظار الحكم بالاعدام ، هي التي تحدد الطبيعة الخاصة لحديث سقراط بوصفه بياناً ـ اعترافاً يقدمه انسان واقف على **الحافة** . في « فيدون » ، المناقشة حول خلود الروح هي التي تتحدد ، بكل تقلباتها الداخلية والخارجية ، مباشرة من جانب وضعية انتظار الموت . هنا ، في كلتا الحالتين ، يوجد ميل لايجاد وضعية استثنائية قادرة على تنقية الكلمة من أي موضوعية أو تلقائية حياتية ، كما تكون قادرة على حمل الانسان على الكشف عن الطبقات الدفينة لشخصيته ولفكرته . لا شك أن حرية ايجاد الوضعيات الاستثنائية المستفزة للكلمة من الأعماق ، هذه الحرية مقيدة في « الحوار السقراطي » جداً بالطبيعة التاريخية المتعلقة بالذكريات في هذا الصنف الأدبي ( في مرحلته الأدبية ) . وفوق ذلك فإننا نستطيع أن نتحدث عن ولادة نمط خاص من « الحوار على العتبة » ( Schwellendialog ) تقوم على أرضية الحوار السابق . وهذا « الحوار » الجديد عرف انتشاراً واسعاً فيما بعد في الأدب الهيليني والروماني ، وبعد ذلك خلال القرون الوسطى ، وأخيراً في أدب عصر النهضة وعصر الاصلاح .

٥ ـ الفكرة في « الحوار السقراطي » تقترن عضوياً بصورة الانسان ـ حاملها ( سقراط وغيره من المشاركين الرئيسين في الحوار ) . ان الاختبار الحواري للفكرة هو في الوقت نفسه اختبار للانسان الذي يمثلها . اننا نستطيع ، بالتالي ، أن نتحدث هنا حول **الصورة الجنينية للفكرة** . اننا نلاحظ هنا أيضاً موقفاً إبداعياً حراً تجاه هذه الصورة . ان أفكار سقراط ، والسفسطائيين الرئيسيين ، وغيرهم من الوجوه التاريخية لا

ﻘﺘﺒﺲ هنا شيء منها ولا تعاد روايتها ، وانما تقدم خلال تطور إبداعي حر
ﻰ خلفية أفكار اخرى ، خلفية تسبغ عليها طابعاً حوارياً . وبما يتناسب
ودرجة إضعاف الأساس التاريخي المتعلق بالذكريات الذي يستند اليه
الصنف ، تصبح أفكار الآخرين مرنة أكثر فأكثر ، وفي هذه الحوارات يبدأ
الناس والأفكار يلتقون فيما بينهم ، بينما لم يسبق لهم أن أقاموا فيما بينهم
صلات حوارية حقيقية ضمن واقع تاريخي محدد ( ولكن كان بإمكانهم أن
يقيموها ) . تبقى هناك خطوة واحدة تفصل عن « حوار الأموات » المقبل
حيث يتصادم على مستوى حواريء الناس والأفكار ، الذين تفصل بينهم
قرون كاملة . غير أن « الحوار السقراطي » لم يخط بعد مثل هذه الخطوة .
الحقيقة ، ان سقراط يبدو في « الدفاع » وكأنه يتنبأ بمثل هذا الصنف
الحواري المقبل ، وذلك عندما يتحدث ، انتظاراً للحكم عليه بالموت ، حول
تلك الحوارات التي سيجريها في الجحيم مع أرواح الماضي ، مثلما أجراها
هنا ، على الأرض . ومع ذلك ، فمن الضروري التأكيد أن **صورة الفكرة** في
« الحوار السقراطي » ، خلافاً لصورة الفكرة عند دوستويفسكي ، تحمل
أيضاً طابعاً توفيقياً : Syncretism ان عملية اقامة الحدود الفاصلة بين
**المفهوم** الفلسفي العلمي بصورة مجردة وبين **الصورة** الفنية في عصر تكون
« الحوار السقراطي » لم تنجز بعد . « الحوار السقراطي » هنا ، ما يزال
صنفاً أدبياً فنياً ـ فلسفياً وتوفيقياً .

هذه هي السمات الأساسية « للحوار السقراطي » . إنها تبرر لنا
اعتبار هذا الصنف واحداً من المبادىء الأولية لتطور النثر الفني الاوربي
والرواية الاوربية ، هذا الخط الذي يقود الى إبداع دوستويفسكي .

إن « الحوار السقراطي » بوصفه صنفاً أدبياً محدداً لم يعمر طويلاً ،
ولكن خلال عملية انحلاله تكونت هناك أصناف حوارية اخرى . بما في ذلك
« الهجائية المينيبية » . ولكن لا يجوز النظر اليها ، طبعاً ، وكأنها ثمرة
خالصة من ثمار انحلال « الحوار السقراطي » ( كما يفعلون أحياناً ) ،
وذلك نظراً لأن جذورها تغور مباشرة في الفولكلور الكرنفالي ، الذي يعد
تأثيره الحاسم هنا أرجح بكثير ما نجده في « الحوار السقراطي » .

وقبـل أن نقدم عـلى تحليل صنف « الهجـائية المينيبيـة » بصورة دقيقة ، سنقدم عنه خلاصة ذات طابع إخباري بحث .

لقد أخذ هذا الصنف الأدبي اسمه من اسم الفيلسوف مينيب من غادار Gadar ، وهو من فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد استطاع أن يعطي هذا الصنف الأدبي شكله الكلاسيكي[٣] . على أن المصطلح نفسه الدال على صنف أدبي بعينه كان قد اطلق لأول مرة من قبل العالم الروماني فارون ، من القــرن الأول قبــل الميــلاد ، الذي سمــى هجــائيــاتــه Saturae ) Menippeae ( . أما الصنف الأدبي نفسه فقد ظهر قبل ذلك التأريخ بكثير : ربما كان انتيستينيتس أول ممثل لهذا الصنف ، وهو تلميذ سقراط وأحد كتّـاب « الحوارات السقـراطية » . لقـد كتب « الهجـائيـات المينيبيـة » هيراقليدس بونتيك ، وهو من معاصري أرسطو . وقد كان حسب شهادة شيرشرون ، من مؤلفي صنف أدبي قريب من صنف « الهجائيات » يدعى ( Logistoricus ) ( قرن « الحوار السقراطي » مع الحوادث الخيالية ) .

أما الممثل الحقيقي لـ « الهجائية المينيبية » فهو بيون بوريستينيس ، أي من شواطىء الدينيبر ( القرن الثالث قبل الميلاد ) . بعد ذلك يأتي دور مينيب الذي أسبغ على الصنف سمـاته المحـددة ، ثم يأتي بـارُّون الذي وصلتنا من هجائياته مقاطع عديـدة . تعد ( Apokolokintozis )أي سينكـا « هجائية مينيبية » كلاسيكية . أما « ســاتيريكـون Satirikon » بيتروني فيعد هو الآخر « هجائية مينيبية » طورت الى أن اقتربت جداً من حـدود الرواية . ان « الهجائيات المينيبية » للوكيان التي وصلتنا بشكل جيد تقدم طبعاً لنا ، تصوراً أوسع بكثير حول خصائص هذا الصنف الأدبي ( وان لم تشمـل كل أغـراض هذا الصنف وتفـرعـاتـه ) . كمـا تعـد « تحـولات Metamorphosis » ( « الحمار الذهبي » ) لأبوليي ( شأنها شأن مصدره الاغريقي الذي نعرفه بواسطة الملخص الذي يقدمه لنا لوكيان ) تعد أيضاً « هجائية مينيبية » متطورة . وتعد نموذجـاً ملفتاً للنـظر جداً خـاصاً بـ « الهجائية المينيبية » حتى ما يدعى بـ « الرواية الهيبوقراطيـة » ( أول رواية اوربية في رسائل » . أما « عزاء الفلسفة » لبوئيتسي فتختتم تطور

« الهجائية المينيبية » في مرحلتها الاغريقيـة . إننا نعثـر على عنـاصر من « الهجائية المينيبية » في عدد من أشكال « الرواية الاغريقية » ، وفي الرواية الطوباوية العتيقة ( اغريقية ورومانية ) والهجائية الرومانية ( عند لوشيلي وهوراس ) . وفي مدار « الهجـائية المينيبيـة » تطور عـدد من الأصناف الأدبية التي ترتبـط من الناحيـة النشوئيـة مع « الحـوار السقراطي » : الخطبة اللاذعة Diatribe ، ومناجاة النفس Soliloquy والأصناف الأدبيـة التي تعتمد على التفلسف الهازل ( Aretalogos ) .

لقد مارست « الهجـائية المينيبيـة » تأثيـراً كبيراً جـداً على الأدب المسيحي القديم وعلى الأدب البيـزنطي ( ومن خـلاله على الأدب الروسي الكتابي ) . ولقد واصلت هذه الهجائية تطورها حتى خلال العصور الأخيرة وذلك بمختلف الصور وتحت مختلف الأسماء الصنفيـة : خلال القـرون الوسـطى ، وفي عصر النهضة والاصـلاح وخلال العصر الحـديث . انها تواصل تطورها ، في الحقيقة ، حتى في الوقت الحاضر ( سـواء من خلال الوعي الصنفي الواضح ، أو بدونه ) . ان هذا الصنف المشبـع بالروح الكرنفالي يعد مرناً وقابلاً للتغيير الى حد بعيد مثل الحربـاء ، وقادراً عـلى التغلغل في الأصناف الاخرى ، وانه لم يقوم دوره في تطور الأدب الاوربي بما يستحقه . لقد أصبحت « الهجائية المينيبيـة » واحدة من أهم الوسـائل الرئيسية الحاملة للموقف الكرنفالي من العالم في الأدب حتى يومنا هذا . ولكننا سنعود مستقبلاً للوقوف عند هذه الخاصية المهمة من خواصها .

الآن ، وبعد عرضنا السريع ( وغير الكامل ، طبعاً ) لـ « الهجائيات المينيبية » العتيقة ، يتعين علينا أن نكشف عن الخصائص الأساسية لهذا الصنف ، كما تحددت في العصور القديمة . فيما يلي سنطلق على « الهجائية المينيبية » اسم المينيبية فقط .

١ ـ بالمقارنة مع « الحوار السقراطي » ، يزداد في المينيبية الوزن النوعي للعنصر المضحك بصورة عامة ، وذلك على الرغم من أن هذا العنصر تقلب بـين مختلف أشكال هـذا الصنف الأدبي المرن : لقـد كـان عنصر الإضحاك كبيراً جداً ، على سبيل المثال ، عند ڤارُّون ، بينما يختفي ، بل ان

شئنا الدقة ، يتضاءل[٤] عند بوئيتسي سنتوقف فيما بعد عند الطبيعة الكرنفالية ( بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ) الخاصة بعنصر الإضحاك ، بشيء من التفصيل .

٢ ـ المينيبية تتحرر تماماً من تلك القيود التاريخية المتعلقة بالذكريات ، التي كانت تعد من مستلزمات « الحوار السقراطي » ( وذلك على الرغم من المحافظة في الظاهر أحياناً ، على الشكل المتعلق بالذكريات ) ، كما تحررت من الموروثات ، ولم تتقيد بأي التزامات تقضي بالمحافظة على المطابقة الحياتية والظاهرية للحقيقة . تتصف المينيبية **بالحرية التامة في الاختلاق الفلسفي والمحوري** . لا يتعارض مع هذه الحقيقة أبداً كون الأبطال الرئيسيين في المينيبية يعتبرون شخصيات خرافية وتاريخية ( دياجون ، ومينيب وغيرهما ) . ربما يتعذر علينا أن نعثر في كل الأدب العالمي على صنف أدبي يفوق المينيبية في درجة تمتعه بحرية الاختلاق والخيال .

٣ ـ ان أهم خاصية لصنف المينيبية تكمن في أن الخيال الجامح والجريء نفسه وكذلك روح المغامرة ، يفسر هنا ويكشف عن دوافعه ويبرر بهدف فلسفي فكري بحت ـ هذا الهدف المتمثل يخلق **وضعية استثنائية** من أجل استفزاز واختبار الفكرة الفلسفية ـ الكلمة ، أو **الحقيقة** المجسدة في صورة حكيم باحث عن هذه الحقيقة . مرة اخرى نؤكد ، ان الخيال ضروري هنا لا من أجل **تجسيد** الحقيقة تجسيداً إيجابياً ، بل من أجل البحث عنها ، ومن أجل استفزازها ، والأهم من ذلك من اجل **اختبارها** . ولهذا الغرض نجد أبطال « الهجائية المينيبية » يصعدون الى السماء ، ويهبطون الى الجحيم ، ويسافرون الى بلدان خيالية لم يسمع بها من قبل ، ويجدون أنفسهم في مواقف حياتية شاذة ( ديوجين ، على سبيل المثال ، يبيع نفسه عبداً في ساحة عامة ، أما بيريجرين فيحرق نفسه بطريقة احتفالية خلال الألعاب الاولمبية ، ويجد نفسه في مواقف شاذة ، طوال الوقت ، حتى ليوتسي ـ الحمار وهكذا) ويكتسب الخيال ، في حالات كثيرة جداً ، طابعاً استثنائياً مغامراً ، وأحياناً يكتسب طابعاً رمزياً ، أو حتى دينياً تصوفياً

( عند أبوليي ) . غير أن الخيال نفسه يُخضع في أغلب الحالات الى وظيفة فكرية من أجل استفزاز الحقيقة واختبارها . ان الخيال الجامح والمغامر وكذلك الفكرة الفلسفية يطالعاننا هنا في وحدة عضوية فنية لا انفصام لها . ومن الضروري أن نؤكد أيضاً أن الأمر يتعلق بالضبط **باختبار الحقيقة** ، والفكرة ، لا باختبار الشخصية Character الانسانية المحددة ، النموذجية من الناحية الفردية أو الاجتماعية . ان اختبار الحكيم يعني اختبار موقفه الفلسفي من العالم ، وليس اختبار هذه السمات التي لا علاقة لها بهذا الموقف ، أو تلك من سمات شخصيته . وبهذا المعنى يمكننا القول ان مضمون المينيبية يتكون من مغامرات الفكرة أو الحقيقة في العالم : على الأرض أو في الجحيم أو في أعالي الاولمب .

٤ ـ ان الاقتران العضوي في المينيبية بين الخيال الحر ، والرمز وأحياناً العنصر الديني التصوفي وبين **النتورالية الباحثة عن الفقر والقذارة** ، المتطرفة والفظة ( من وجهة نظرنا ) ، هذا الاقتران يعتبر خاصية مهمة جداً من خصائص المينيبية . ان مغامرات الحقيقة على الأرض تجري في الطرق الواسعة ، وفي أوكار اللصوص ، وفي الحانات ، وفي دور البغاء ، وفي سوح الأسواق ، وفي السجون ، وفي الحفلات التهتكية الشهوانية لبعض الطقوس السرية الخ . ان الفكرة هنا لا تخشى من أي نوع من أنواع الأحياء الفقيرة مهما كانت ، ولا من أي قذارة حياتية . ان إنسان الفكرة ـ الحكيم ـ يحتك بأقسى أنواع الشر في العالم ، وبالتفسخ الأخلاقي ، والحقارة ، والتفاهة . ان هذا الاتجاه النتورالي Naturalism الميال الى الزوايا الفقيرة والقذرة ، يظهر ، كما يبدو ، في مختلف المينيبيات . لقد قال القدماء أنفسهم بشأن بيون بوريستينيت ، انه « اول من كسى الفلسفة رداء المحظية الزاهي » . اننا نجد ميلاً كبيراً لما هو فقير وقذر في الاتجاه النتورالي عند كل من ڤارون وعند لوكيان . إلا أن الاتجاه النتورالي الميال للفقر والقذارة عرف تطوره الأوسع والأكمل وذلك فقط في المينيبيات التي اقتربت بازدهارها من الرواية عند كل من بيتروني وابولي . ان الاقتران العضوي بين الحوار الفلسفي ، والرموز السامية ، والخيال المغامري

والاتجاه النتورالي الميال للفقر والقذارة . كل ذلك يعتبر سمة رائعة من سمات المينيبية وتجري المحافظة عليها في جميع المراحل التالية لتطور الخط الحواري في النثر الروائي تماماً وصولاً الى دوستويفسكي .

٥ ـ ان الجرأة في الاختلاق والتخيل تقترن في المينيبية مع الاتجاه الكوني Universalism الفلسفي الاستثنائي والتأملية القصوىٰ . ان المينيبية هي صنف أدبي خاص بـ « المسائل الأخيرة » . في هذه الهجائية يجري تجريب المواقف الفلسفية الأخيرة . وتحاول المينيبية أن تقدم تقريباً الكلمات الأخيرة والحاسمة وتصرفات الانسان التي من هذا النوع والتي يمثل في كل منها الانسان بتمامه وكل حياته بكاملها . إن سمة الصنف الأدبي هذه تظهر ، على ما يبدو ، بحدة خاصة في مختلف المينيبيات ( عند هيراقليدس بونتيك ، وبيون ، وتيليس ، ومينيب ) ، ولكنها بقيت ، وإن كان ذلك يتم أحياناً بصورة غير قوية ، في جميع أشكال هذا الصنف الأدبي ، وذلك بوصفها صفة من صفاته المميزة . وبالنسبة للمينيبية فإن نفس طبيعة مجموعة المشاكل الفلسفية يجب أن تكون ، بالمقارنة مع « الحوار السقراطي » ، قد خضعت للتغير : سقطت منها كل المسائل « الأكاديمية » مهما كان نوعها ( الجمالية والمعرفية ) ، وسقطت منها كل البرهنة المعقدة والشاملة وبقيت ، من حيث الجوهر ، « المسائل الأخيرة » العارية مع ما فيها من نزعة أخلاقية عملية . تتصف المينيبية باسلوب السينكريزا ( أي المقابلة ) بالضبط بين مثل تلك « المواقف الأخيرة في العالم » والعارية تماماً . على سبيل المثال ، التصوير الهجائي بطريقة كرنفالية ، خاص بـ « عرض الحيوات للبيع » . أي عرض المواقف الحياتية الأخيرة ، عند لوكيان ، وحالات العوم الخيالي في بحار الآيديولوجيات عند ڤارون ، والمرور خلال كل المدارس الفلسفية ( عند بيون ، على ما يبدو ) الى غير ذلك . يطالعنا هنا في كل مكان ما يسمى بالـ « مع Pro والضد Contro » العارية في المسائل الأخيرة للحياة .

٦ ـ بخصوص الاتجاه الكوني الفلسفي الخاص بالمينيبية ، ففي المينيبية تظهر بنية ثلاثية الأبعاد : الفعل والسينكريزات الحوارية تنتقل من

الأرض الى الاولب ثم الىالجحيم . ولقد قدمت هذه البنية الثلاثية بأكبر قدر من الجلاء والوضوح ، في ( Apokolokintozis ) سنيكا ، على سبيل المثال . هنا قدمت بدرجة كافية من الوضوح والدقة « الحوارات على الأبواب » : عند عتبة الاولب ( حيث لم يسمحوا لكلوديوس بالدخول ) وعلى أبواب الجحيم . لقد مارست البنية الثلاثية الأبعاد للمينيبية تأثيراً حاسماً على البنية المشابهة في مسرحيات الأسرار القروسطية وفي مشاهد الأسرار . إن الصنف الأدبي الخاص بـ « حوار على الأبواب » عرف هو الآخر انتشاراً واسعاً جداً خلال القرون الوسطى في الأصناف الأدبية الجادة والهازلة على حد سواء ( على سبيل المثال ، الفابلو Fabliau المشهورة حول مجادلات الفلاح عند بوابة الجنة ) . كما أن هذا الصنف حظي بانتشار واسع خصوصاً في أدب عصر الاصلاح ـ الأدب الذي يدعىٰ بـ « أدب البوابات السماوية ( Himmelsforten-Literatur ) . لقد اكتسب تصوير الجحيم أهمية كبيرة جداً في المينيبية : هنا تولَّد صنف أدبي خاص « أحاديث الأموات » ، حظي بانتشار واسع في الأدب الاوربي خلال عصر النهضة ، وخلال القرنين السابع عشر والثامن عشر .

٧ ـ يظهر في المينيبية نمط خاص من **الخيال الاختباري** الغريب تماماً على كل من الأدب الملحمي والتراجيديا العتيقين : أن يراقب من وجهة نظر ما غير اعتيادية ، مثلاً من علو يكون سبباً في تغيير آفاق الظواهر المراقبة في الحياة ، خذ على سبيل المثال ( Ikaromenipp ) عند لوكيان أو ( Endimion ) عند ڤارون ( مراقبة حياة مدينة من مكان عالٍ ) . إن خط هذا الخيال الاختباري يستمر تحت التأثير الحاسم الذي تمارسه عليه المينيبية ، وذلك حتى خلال العصور التالية ـ عند رابليه ، وسويفت ، وفولتير ( « ميكروميغاس » ) وغيرهم .

٨ ـ في المينيبية يظهر لأول مرة ما يمكن أن نطلق عليه اسم التجريب السايكولوجي الأخلاقي : تصوير حالات الانسان النفسية الأخلاقية الشاذة وغير الاعتيادية ـ مختلف حالات الجنون ( « مجموعة موضوعات الهوس Maniacal » ) ، وازدواج الشخصية ، الاستغراق التام في عالم

الأحلام ، وحالات النوم غير الاعتيادية ، والنزوات والأهواء التي تصل الى حافة الجنون[٥] ، وحالات الانتحار الى غير ذلك . كل هذه الظواهر تمتلك في المينيبية لا مجرد حضور يخص مجموعة المواضيع ، بل يتعدى ذلك ليكتسب طبيعة الشكل الصنفي . إن الرؤىٰ ، والأحلام ، والجنون كل ذلك يخرق الكمال ( عدم النقص ) الملحمي والتراجيدي الخاص بالانسان ومصيره : يتم الكشف فيه عن إمكانيات إنسان آخر وحياة اخرى ، إنه يفقد إنجازيته ودلالته الاحادية ، كما يتوقف عن المطابقة مع نفسه ذاتها . إن الأحلام تعتبر اعتيادية حتى في الأدب الملحمي ( القصصي عموماً ) غير أنها هناك تكون متنبئة ، ومحفزة أو محذرة ، ولا تقود الانسان خارج حدود مصيره وطبعه Character ، ولا تخرق كماله . لا شك أن هذه النزعة اللا إنجازية لدى الانسان وعدم مطابقته مع نفسه ذاتها تحملان في المينيبية طابعاً تفصيلياً الى حد بعيد وأولياً ، غير انهما قد تم اكتشافهما ولهذا فهما يسمحان برؤية الانسان رؤية جديدة تماماً . إن ظهور الموقف الحواري للانسان تجاه نفسه بالذات ( هذا الموقف المفعم بازدواج الشخصية ) ساعد في المينيبية على خرق كمال هذا الانسان وخرق مبدأ إنجازيته . ومن هذه الزاوية تعتبر مينيبية ڤارون ( Bimarcus ) أي « مارك المزدوج » ، تعتبر ذات أهمية خاصة . وكما هو الحال في جميع مينيبيات ڤارون ، فإن عنصر الإضحاك هنا قوي جداً . مارك وعد بكتابة بحث حول السبل والهيئات ، غير أنه لا ينفذ وعده . أما مارك الآخر ، أي ضميره ، شطره الثاني ، فيذكره دائماً بذلك ولا يدع له مجالاً للراحة . مارك الأول يحاول أن ينفذ وعده ، ولكنه لا يستطيع التركيز على ذلك : ينساق وراء قراءة هومروس ، ثم يبدأ هو نفسه بنظم الشعر وهكذا . إن هذا الحوار بين مارك الأول ومارك الثاني ، أي بين مارك وضميره ، يحمل عند ڤارون طابعاً كوميدياً ، ولكنه ـ بوصفه اكتشافاً فنياً من نوعه ـ استطاع أن يمارس تأثيراً قوياً على ( Soliloquia ) اوغسطين . ولا بد لنا من أن نشير عرضاً الى أن دوستويفسكي هو الآخر يحافظ ، عند تصوير الازدواجية ، دائماً على العنصر الكوميدي جنباً الى جنب مع ما هو تراجيدي ( في كل من « المزدوج » وفي محاورة إيفان كرامازوف مع

الشيطان ) .

٩ ـ تتميز المينيبية جداً بمشاهد فاضحة ، وتصرفات شاذة ، وبأحاديث ومداخلات في غير محلها ، أي تتميز بمختلف اشكال خرق كل ما هو مألوف واعتيادي في مجرى الأحداث ، وبالمعايير المقررة للسلوك وآدابها ، بما في ذلك آداب الكلام . إن هذه الفضائح تميزت بحدة من حيث بنيتها الفنية ، من الحوادث الملحمية والنكبات التراجيدية . إنها تتميز بصورة جوهرية حتى من أعمال الشغب الكوميدية والهجاء الكوميدي الذي يقصد الى تعرية الخصم وفضحه . من الممكن القول ان في المينيبية تظهر أصناف Categories فنية جديدة لما هو فاضح وغريب شاذ Eccentric ، هذه الأصناف الغريبة تماماً على الأدب الملحمي الكلاسيكي وعلى الأصناف الأدبية الدرامية ( أما عن الطبيعة الكرنفالية لهذه الأصناف Categories فسنتحدث بصورة خاصة في وقت لاحق ) . إن الفضائح وغرابة الأطوار من شأنها أن تخرق الكمال الملحمي والتراجيدي للعالم ، وتحدث خللاً في المجرى الثابت والاعتيادي و ( « المهيب » ) الخاص بالحوادث والشؤون الانسانية ، وتحرر التصرف الانساني من دوافعه ومعاييره المقررة مسبقاً . ان اجتماعات الآلهة على الاولمب ( عند لوكيان ، وعند سينيكا ، وعند يوليان اوتستوبنيك وآخرين ) مليئة بالتصرفات الفاضحة والغريبة الأطوار ، كذلك قل عن المشاهد التي تجري في الجحيم ، والمشاهد التي تقع على الأرض ( خذ على سبيل المثال ، الفضائح التي تجري ، عند بيتروني ، في السوح العامة ، وفي الفنادق ، وفي الحمامات ) . وتتسم كذلك المينيبية بشيوع « الكلمة التي في غير مكانها » ـ وهي في غير مكانها اما بسبب صراحتها التي تبلغ حد الوقاحة ، وأما بسبب فضحها المهين للمقدسات ، وأما بسبب خرقها الحاد لآداب السلوك .

١٠ ـ المينيبية مليئة باسلوب الإرداف الخُلفي ( الطباق ) Oxymoron ( اجتماع لفظتين متناقضتين ) وبالمتعارضات عموماً : المحظية الفاضلة ، التحرر الحقيقي للحكيم والعبودية التي يرزح تحتها ، والامبراطور الذي أصبح عبداً ، والسقوط الأخلاقي والتطهر ، البذخ مع

الفقر ، قاطع طريق وشريف الخ ، المينيبية تحب أن تتلاعب بالتحولات والانقلابات الحادة ، بالسامي والوضيع ، بالنهوض والسقوط ، بتقريب ما هو بعيد ومنفصل ، وبمختلف أشكال العلاقات غير المتكافئة Mesalliance .

١١ ـ إن المينيبية تتضمن في الغالب عناصر **اليوتوبيا الاجتماعية** ، هذه العناصر التي تدخل في شكل الرؤى أو الأسفار الى بلدان لم يسمع بها أحد من قبل . وفي بعض الحالات تتطور المينيبية لتتحول الى رواية طوباوية ( Abaris لهراقليدس بونتيك ) . إن العنصر الطوباوي يقترن عضوياً بجميع العناصر الاخرى الخاصة بهذا الصنف الأدبي .

١٢ ـ تتسم المينيبية كذلك باستخدامها الواسع للأصناف الأدبية المركبة : نوفيلات ، ورسائل ، وأقوال خطابية متكلفة ، وندوات مناقشة Symposiums ، كما تتصف أيضاً بالخلط بين المنثور والمنظوم من الكلام . إن الأصناف الأدبية المركبة تقدم على مسافات Distance مختلفة من الموقف الأخير والنهائي للمؤلف ، أي بدرجات متفاوتة من المحاكاة الهجائية Parody أو الموضوعية . إن الأدوار الشعرية تقدم بنفس هذه الدرجة من المحاكاة الهجائية .

١٣ ـ إن وجود الأصناف الأدبية المركبة من شأنه أن يقوي من التعددية في اسلوب ونغمة المينيبية . هنا يتكون موقف جديد تجاه الكلمة بوصفها مادة للأدب ، وهذا الموقف الجديد يسم كل الخط الحواري لتطور النثر الفني .

١٤ ـ أخيراً ، فإن الخاصية الأخيرة للمينيبية تتمثل بطابعها الاجتماعي اليومي . إنها أشبه بصنف أدبي « صحافي » في العصور القديمة ترد بحدة على مواضيع الساعة الآيديولوجية . إن هجائيات لوكيان ككل ، عبارة عن أنسكلوبيديا كاملة لعصره : أنها مليئة بالجدل الظاهر والمخفي مع مختلف المدارس الفلسفية ، والدينية ، والآيديولوجية ، والعلمية ، ومع اتجاهات وتيارات العصر ، مليئة بصور الشخصيات الهامة المعاصرة أو التي توفيت منذ عهد قريب ، « المهيمنين على الأفكار » في جميع مجالات الحياة الاجتماعية والآيديولوجية ( بأسمائهم الصريحة أو المكتوبة

بالشيفرة ) ، مليئة بالصور المتخيلة لحوادث العصر سـواء منها الكبيـرة والصغيرة ، وهي تتلمس الميول الجديدة في تطور الحياة اليومية ، وتشير الى الأنماط الاجتماعية التي تتولد في جميع أوساط المجتمع الخ . إنها أشبه بـ « يوميات كاتب » من نوعها ، تحاول أن تحزر وتقوم الروح العـام للعصر وللنزعة الجديدة فيه . إن هجائيات ڤارون ككل تعتبر أشبه بـ « مذكرات كاتب » ( ولكنها تمتلك بقوة عنصراً مضحكاً بطريقة كرنفالية ) . مثل هذه السمة نفسها نجدها عند بيتروني ، وعنـد أبوليي وغيـرهما . ان الروح الصحافية ، والاجتماعية العامة Publicity ، والهجائية ، والطابع اليومي الملح بصورة حادة ، كل ذلك يميز ـ بهـذه الدرجة أو تلك ـ جميـع ممثلي المينيبية . إن هذه السمة الأخيرة التي أشرنا اليها تقترن عضوياً مع جميع السمات الاخرى الخاصة بهذا الصنف الأدبي .

هذه هي الخصائص الصنفية الاساسية للمينيبية . لا بد من التأكيد مرة اخرى على وحدة جميع هذه السمات التي تبدو وكـأنها ذات طبيعـة مختلفة جداً ، وعلى الكمال الداخلي العميق لهذا الصنف الأدبي . لقد تشكل هذا الصنف في عصر انحلال المـوروثات القـومية ، وانهيـار تلك المعايـير الأخلاقية التي تألف منها المثل الأعلى العتيق ( الأغريقي ) لـ « الوسامة » ( « الجمال هو الشهامة » ) ، في عصر الصراع الحاد بين مختلف المدارس والاتجاهات الفلسفية والدينية العديدة ، عندما أصبحت المجـادلات حول « المسائل الأخيرة » الخاصة بالعقيدة ظاهرة جماهيرية عامـة بين جميـع قطاعات السكان ، وجرت في كل مكان ، بمجرد أن اجتمع عدد من الناس ـ في سوح الأسواق العامة ، وفي الشوارع ، والطرق العامة ، وفي الحانات وفي الحمـامات ، وعـلى ظهور السفن الخ ، وذلك عنـدما أصبحت شخصيـة الفيلسوف ، والحكيم ( الكلبي ، والرواقي ، والأبيقوري ) أو شخصيـة النبي ، وصانع المعجزات أصبحت كل شخصية من هذه الشخصياتنموذجية وصار ظهورها في الحياة العامة أشيع من ظهور شخصية الراهب خلال فترة القرون الوسطى ، هذا العصر الذي عرفت فيه أخويات الرهبان أقصى حالات الازدهار . لقد كان هذا العصر عصر التحضير لتشكّل دين عالمي جديد ـ هو

الدين المسيحي .

أما الجانب الآخر لهذا العصر ـ فيتمثل بهبوط قيمة المقامات الظاهرية للانسان في الحياة ، وتحويلها الى **أدوار** يلعبها القدر الأعمى على خشبة مسرح الكون ( إن الادراك الفلسفي العميق لهذه الحقيقة نجده عند إبيبكتيتوس ، وومـاركوس اوريليوس ، وعلى المستوى الأدبي نجده عند لوكيان ، وأبوليي ) . لقد قاد ذلك الى انهيار الكمال الملحمي والتراجيدي للانسان ولمصيره أيضاً .

ولهذا السبب ، ربما كان صنف المينيبية التعبير الأكثر ملاءمة عن خصائص هذا العصر . المضمون الحياتي هنا صُبَّ في شكل صنفي متين له **منطقه الداخلي** الذي يحدد التشابك المحكم لجميع عناصر هذا الشكل . وبفضله استطاع صنف المينيبية أن يكتسب أهمية ضخمة في تأريخ تطور النثر الروائي الاوربي ، لم تعطَ ما تستحقه من تقويم ربما حتى الآن تقريباً .

وبالاضافة الى الكمال الداخلي امتلك صنف المينيبية كذلك مرونة خارجية كبيرة وقدرة رائعة على تشرب الأصناف الأدبية الصغيرة التي تربطها به رابطة القربى ، وعلى أن يتغلغل في الأصناف الكبيرة الاخرى بوصفه جزءاً من عناصرها التكوينية .

وهكذا ، تشربت المينيبية أصنافا أدبية قريبة منها مثل : الدياتريب Diatribe ( خطبة لاذعة ) والسوليلوكوي Soliloquy ( مناجاة النفس ) ، والسيمبوسيوم Symposium ( المناقشة ) . إن صلة القربى بين هذه الأصناف تتحدد **بطبيعتها الحوارية الداخلية** والخارجية عند تناولها للحياة الانسانية وللفكر الانساني .

والدياتريب هو صنف أدبي خطابي الاسلوب ( متكلف ) وحواري داخلياً ، يبنىٰ اعتيادياً على شكل مناقشة مع مناقش غائب الأمر الذي يؤدي الى إسباغ الروح الحواري على مجرى عملية الكلام والتفكير . لقد اعتقد القدامى أن مؤسس صنف الدياتريب هو بيون بوريستينيتس ، نفسه الذي اعتبر مؤسساً للمينيبية . لا بد من التنبيه الى أن الدياتريب بالضبط ، وليس

البيان الخطابي المتكلف Rhetoric الكلاسيكي ، هو الذي أثر تأثيراً حاسماً على الخصائص الصنفية للموعظة المسيحية القديمة .

يتميز صنف السوليلوكوي بموقفه الحواري من نفسه بالذات . انها المناقشة مع النفس ذاتها . إن أنتيستينيتس نفسه ( تلميذ سقراط ، والذي ربما كتب مينيبية في زمانه ) اعتبر أسمى إنجاز لفلسفته « القدرة على التحاور مع نفسه حوارياً » . وكان الأساتذة المهرة لهذا الصنف الأدبي كل من إيبيكتيتوس ، وماركوس اوريلوس . وفي أساس هذا الصنف الأدبي يكمن اكتشاف **الانسان الداخلي** ـ اكتشاف « نفسه ذاتها » التي تكون في متناول لا مراقبة الذات مراقبة سلبية ، بل فقط في متناول **الاقتراب الحواري من الذات** اقتراباً إيجابياً قادراً على تحطيم الكمال الساذج للتصورات حول نفسه ، هذا الكمال الكامن في أساس الصورة الغنائية Lyrical والملحمية والتراجيدية الخاصة بالانسان . إن اقتراب المرء حوارياً من نفسه ذاتها من شأنه أن يكسر الأغلفة الخارجية لصورة نفسه ذاتها ، هذه الأغلفة الموجودة في نظر الناس الآخرين ، والتي تحدد القيمة الخارجية للانسان ( في أعين الآخرين ) والتي تعكر صفاء الوعي الداخلي .

إن كلا الصنفين الأدبيين ـ الدياتريب والسوليلوكوي ـ تطورا ضمن مدار المينيبية ، فتشابكا معها وتغلغلا فيها ( خصوصاً في العصر الروماني والمسيحي المبكر ) .

أما السيمبوسيوم ـ فهو عبارة عن حوار ولائم ظهر في عصر « الحوار السقراطي » ( نجد نماذجه عند كل من أفلاطون وكسينوفون ) ، غير أنه عرف تطوره الواسع والمتنوع جداً خلال العصور التالية . ان الكلمة الحوارية الولائمية تمتعت بامتيازات خاصة ( ذات طابع شعائري في البداية ) : امتياز التحرر التام ، وعدم التكلف ، وإزالة الكلفة ، والصراحة التامة ، وغرابة الأطوار ، ومبدأ تكافؤ الضدين Ambivalence ، أي أن يقرن في الكلمة بين المدح والقدح ، بين الجاد والهازل . السيمبوسيوم في حقيقته صنف أدبي كرنفالي خاص . المينيبية جاءت أحياناً على هيئة سيمبوسيوم مباشرة ( يبدو أنه كانت عند مينيب ، وعند ڤارون ثلاث

هجائيات صيغت بوصفها سيمبوسيومات ، كما كانت عناصر السيمبوسيوم موجودة عند لوكيان وعند بيتروني ) .

لقد امتلكت المينيبية ، كما قلنا سابقاً ، القدرة على أن تتوغل الى أعماق الأصناف الأدبية الكبيرة معرضة إياها الى قدر معلوم من التغير في الشكل . وهكذا فإن عناصر المينيبية يمكن تحسسها في « الروايات الاغريقية » . إن صوراً ومقاطع معينة مثلاً ، « القصة الإيثيسية » عند كسينوفون الإيثيسي تفوح بعبق المينيبية بكل وضوح . لقد صورت الأوساط الدنيا في المجتمع بروح النتورالية الباحثة عن القذارة والفقر : السجون ، العبيد ، قطاع الطرق ، صيادي الأسماك الخ . وبالنسبة للروايات الاخرى فإنها تتصف بالحوارية الداخلية ، وبوجود عناصر المحاكاة الساخرة والضحك الذي يقلل من شأن الآخرين . وتظهر عناصر المينيبية حتى في الأعمال الأدبية الطوباوية العتيقة وفي الأعمال الأدبية الخاصة بالتفلسف الهازل Aretalogos ( مثلاً في « حياة أبوللوني من تيان » ) لفيلوسترات . لقد كانت هناك أهمية كبيرة حتى لتغلغل المينيبية في الصنف القصصي لأدب العصر المسيحي المبكر ، هذا التغلغل الذي ترتب عليه إعادة تنظيم في شكل الصنف المذكور .

إن تشخيصنا الوصفي للخصائص الصنفية للمينيبية وللأصناف الأدبية التي ترتبط معها بعلاقات نسب ، هذا التشخيص قريب من ذلك التشخيص الذي كان يمكن أن يعطىٰ للخصائص الصنفية عند دستويفسكي ( انظر ، على سبيل المثال ، التشخيص الذي قدمه ل. ب. جروسمان الذي ثبتناه في الصفحات ١٨ ـ ١٩ من عملنا هذا . في الحقيقة ؛ ان كل خصائص المينيبية نجدها ( طبعاً ، بدرجة مناسبة من التعقيد والتغيير ) حتى عند دستويفسكي . وبالفعل ، فإنه يعتبر نفس ذلك العالم الصنفي ، ولكنه في المينيبية يقدم وهو في **بداية** تطوره ، بينما يقدم عند دستويفسكي وهو في **قمة** تطوره . غير أننا نعرف ، منذ زمن ، ان البداية ، أي ذلك الجزء العتيق في الصنف ، تجري المحافظة عليه بشكل من الأشكال حتى في المراحل العليا من تطور الصنف الأدبي . وفوق ذلك ، فإن الصنف

كلما سما وتعقد في تطوره تذكر ماضيه بصورة أحسن وأوضح .

هل يعني هذا أن دستويفسكي ابتعد عن المينيبية العتيقة **بصورة واعية ومباشرة** ؟ كلا ، بـدون شك ! انـه لم يكن أبداً مقلداً لأسـاليب الأصناف الأدبية القديمة . لقد انضم دستويفسكي الى سلسلة هذه التقاليد الخاصة بالصنف الأدبي ، وذلك هناك حيث مرت هذه السلسلة خلال حياة عصره ، وذلك على الرغم من أن الحلقات الماضية لهذه السلسلة ، بما في ذلك الحلقة العتيقة منها ، كانت بالنسبة اليه مألوفة ، بهذه الدرجـة أو تلك ، وقريبة منه ( سنعود في وقت لاحق الى المسألة المتعلقة بالمنابع الصنفية عند دستويفسكي ) . نستطيع أن نقول ، وان بدا قولنا متناقضاً في الظاهر ، ان الذاكرة الموضوعية للصنف الأدبي الذي تعامل معـه دستويفسكي ، هي التي حافظت عـلى خصائص المينيبيـة العتيقة ، وليست الذاكـرة الذاتية لدستويفسكي .

ان هذه الخصائص الصنفية للمينيبية لم تنبعث ببسـاطة ، ولكنها تجددت في أعمال دستويفسكي الابداعية . ومن زاوية الاستخدام الابداعي لهذه الامكانيات الصنفية ، فقد ابتعد دستويفسكي كثيراً جداً عن مؤلفي المينيبية العتيقة . تبدو المينيبيات العتيقة من حيث مجموعـة مواضيعهـا الاجتماعية والفلسفية ومن حيث سماتهـا الفنية ، فقيـرة جداً وسـاذجة بالمقارنة مع دستويفسكي . ان أهم فرق بينهما يكمن في أن المينيبية العتيقة ما تزال لا تعرف شيئاً عن **تعدد الأصوات** . كان بإمكان المينيبية ، شأنها في ذلك شأن « الحوار السقراطي » أن تهيىء الشروط الصنفية الضرورية فقط لظهور تعدد الأصوات في المستقبل .

يتعـين علينا أن ننتقـل الآن الى مشكلة الكرنفـال وإسبـاغ الروح الكرنفالية على الأدب ، هذه المشكلة التي سبق أن شخصناها .

إن مشكلة **الكـرنفـال** ( بمعنى جمـع الأشكـال الاحتفـاليـة عـلى اختلافها ، والشعائر ، والأشكـال ذات الطابع الكـرنفالي ) ، وجـوهره ، وجذوره العميقة في النظام البدائي والتفكير البدائي عند الانسان ، وتطوره

في ظروف المجتمع الطبقي ، وقوته الحياتية الفائقة وسحره الخالد ـ **كل ذلك** يعتبر واحدة من أعقد وأمتع مشاكل تأريخ الثقافة . **اننا لا نستطيع أن** نتناول هنا طبعاً ، هذه المشكلة تناولاً جوهرياً . **الذي يعنينا هنا ، في** الحقيقة ، فقط مشكلة إسباغ الطابع الكرنفالي ، **أي التأثير الفعال للكرنفال** على الأدب ، وعلى جانبه الصنفي بالذات .

ان الكرنفال نفسه ( للمرة الثانية نقول : بمعنى مختلف أشكال الاحتفالات ذات النمط الكرنفالي ) ـ هو ، طبعاً ، ليس ظاهرة أدبية . أنه شكل تمثيلي **توفيقي** Syncretic ذو طبيعة شعائرية وإن هذا الشكل معقد جداً ، ومتنوع ، يمتلك الى جانب أساسه الكرنفالي العام ، مختلف النسخ والظلال تبعاً لاختلاف العصور ، والشعوب ، والاحتفالات ذاتها . لقد طور الكرنفال لغة كاملة تتكون من الأشكال الرمزية الملموسة ـ ابتداء من الأفعال الجماعية الكبيرة والمعقدة وانتهاء بالجيستات Gestures الكرنفالية القائمة بذاتها . ان هذه اللغة عبرت بصورة تفاضلية ، وبطريقة مفهومة اذا جاز التعبير ( مثل أي لغة ) عن موقف من العالم ، كرنفالي موحد ( ولكنه معقد ) ، متغلغل في كل صيغ هذه اللغة . ان هذه اللغة تتعذر ترجمتها بأي شكل من الأشكال ترجمة كاملة ومناسبة الى لغة كلامية ، وخصوصاً الى لغة المفاهيم المجردة ، غير أنها تنصاع لعملية نقد أو ترجمة معلومة Transport الى لغة اخرى تربطها بها رابطة قربى من حيث الطبيعة الحسية الملموسة للغة الصور الفنية ، وأعني بذلك لغة الأدب . إن عملية النقل هذه للكرنفال الى لغة الأدب هو ما ندعوه بإسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب . ومن وجهة النظر هذه الخاصة بعملية النقل أو الترجمة Transpose المذكورة سنقوم بفرز وتقويم عناصر قائمة بذاتها خاصة بالكرنفال ، وسماته .

الكرنفال هو بمثابة المشهد المسرحي من غير أضواء أمامية ولا تقسيم للحاضرين داخل المسرح الى ممثلين ومشاهدين . في الكرنفال ، الكل مشاركون نشطون ، والكل يقدمون قربانهم بالفعل الكرنفالي . الكرنفال لا يشاهده الناس ، وإن أردنا الدقة ، حتى لا يؤدى تمثيلاً ، وانما يعيش الناس فيه ، يعيشون حسب قوانينه ، طالما كانت هذه القوانين سارية

المفعول ، أعني أنهم يعيشون **حياة كرنفالية** . أما الحياة الكرنفالية ، فإنها حياة خرجت من خطها **الاعتيادي** ، انها ، في حدود معينة « حياة مقلوبة » ، و « عالم معكوس » ( Monde A L'envers ) .

فالقوانين ، والمحظورات ، والقيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاعتيادية ، أي الحياة خارج الكرنفال ، كل ذلك يُلغى في زمن الكرنفال . ويُلغى بالدرجة الأولى نظام الألقاب والمراتب الاجتماعية وكل ما يتعلق به من أشكال الخوف ، والتبجيل ، والخضوع ، وآداب السلوك الخ ، أي ما يترتب على عدم المساواة بين الناس ، الاجتماعية والوظيفية . وكل أشكال التمايز الأخرى ( بما في ذلك التمايز المترتب على العمر ) . كذلك يجري إلغاء كل أنواع **المسافات** التي تفصل بين الناس ، ويفرض سيطرته مفهوم كرنفالي خاص - **انه هذا الاتصال الحر البعيد عن الكلفة ، الذي يقوم بين الناس** . ويعتبر ذلك عنصراً مهماً جداً من عناصر الموقف الكرنفالي من العالم . فالناس الذين تفصل حواجز الألقاب والمراتب التي لا يمكن اختراقها في الحياة الاعتيادية ، هؤلاء الناس أنفسهم يقيمون فيما بينهم صلات حرة وبعيدة عن الكلفة داخل ساحة الكرنفال . إن هذا المفهوم الخاص بالاتصال البعيد عن الكلفة هو الذي يحدد الطبيعة الخاصة لتنظيم الأفعال الجماهيرية ، ومجموعة الحركات والإشارات الإيمائية Gesticulation الكرنفالية الحرة ، وكذلك الكلمة الكرنفالية الصريحة.

ففي الكرنفال تمت معالجة وتطوير **طريقة جديدة تنظم العلاقة المتبادلة بين الإنسان والإنسان** ، هذه الطريقة وجهاً لوجه ضد العلاقات التي تترجم التمايز الاجتماعي العاتي داخل الحياة بعيداً عن الكرنفال . وهذه الطريقة الجديدة صيغت في شكل حسي وملموس ، أما الانفعال به فيقع في مكان وسط بين الحقيقة والتظاهر بها . ان التصرف والجيست Gesture والكلمة عند الإنسان ، كل ذلك يتحرر تماماً من سلطة أي شكل من أشكال الواقع القائم على التمايز ( طبقة ، مرتبة ، عمر ، ملكية خاصة ) هذا الواقع الذي يتحكم داخل الحياة الاعتيادية ( خارج الكرنفال ) بتصرف الإنسان وكلمته وكل ما يصدر عنه ، ولهذا السبب تصبح هذه الأشياء نفسها من

وجهـة نظر الحيـاة خـارج الكرنفـال ، تـوفيقيـة وفي غير محلهـا . فـالتـوفيقيـة Eccentricity هي عبـارة عن مفهـوم Category خـاص بـالمـوقف الكرنفـالي من العـالم يرتبـط ارتبـاطـاً عضـويـاً بمفهـوم الاتصـال البعيـد عن الكلفـة . ان هـذا المفهـوم يسمـح للجـوانب الخفيـة من الطبيعـة البشريـة بـالتكشف والظهـور وذلـك من خلال شكل ملموس ومحسوس.

مع إشاعـة روح عـدم الكلفـة يرتبـط مفهـوم ثـالث خـاص بـالموقف الكرنفـالي من العـالم ـ انـه مفهـوم العـلاقـة الكرنفـاليـة، غير المتكافئـة Mesalliance . إن العـلاقـة الحرة البعيـدة عن الكلفـة تعم كل شيء : تعم كل القيم ، والأفكار ، والظـواهر والأشيـاء . ويبرز في الاتصـالات الكرنفـاليـة والاقترانـات ، كل مـا كان خفيـاً ، ومعـزولاً ومنفصـلاً عن غيره داخـل العقيـدة القـائمـة على التمايـز بين الناس في الحيـاة خـارج الكرنفـال . فـالكرنفـال يقرب ، ويوحـد ويربـط ، ويقرن المقدس بالمدنس ، والسامي بالوضيع ، والعظيم بالتافه ، والحكيم بالبليد، الخ...

ويرتبـط بكل هـذا حتى المفهـوم الكرنفـالي الرابـع ـ أعني مفهـوم التـدنيس : التجـديفـات الكرنفـاليـة ، منظـومـة كاملـة من أشكال التحقير والشتيمـة الكرنفـاليـة ، وأشكال الابتـذال الكرنفـاليـة المرتبطـة بـالقـوة الإنتـاجيـة لـلأرض والجسم، وأشكال المحـاكاة السـاخرة الكرنفـاليـة للنصـوص المقـدسـة الخ...

إن هـذه المفـاهيم الكرنفـاليـة ليست آراء مجردة حـول المسـاواة والحرية ، حول العلاقات الداخلية المتبادلة بين كل الأشياء ، وحول وحدة التناقضات الخ... هي «آراء» شعائرية ، ملموسة بشكل محسوس ، جربت بـأشكال تنتمي للحيـاة ذاتها، بطريقة مسرحية شعائرية ، إنها آراء تكونت واستمرت طوال قرون بين جماهير شعبية واسعة جداً داخل المجتمعات الأوروبيـة ، وبهـا استطـاعت أن تمـارس على الأدب تأثيراً ضخماً من حيث الشكل لتأسيس الأجناس.

إن المفـاهيم الكرنفـاليـة ، خصـوصـاً مفهـوم إشـاعـة عـدم الكلفـة ، بـالنسبـة لـلإنسـان والعـالم استطـاعت أن تـدخـل إلى عـالم الأدب على امتـداد

آلاف السنين ، وبالذات الى الخط الحواري الخاص بتطور النثر الفني الروائي . إن مبدأ إشاعة عدم الكلفة ساعد على إلغاء المسافة التراجيدية والملحمية ، كما ساعد على نقل كل ما هو مصور الى حيز الاتصال البعيد عن الكلفة . لقد انعكس هذا المبدأ بصورة جوهرية على تنظيم المحور والوضعيات المحورية ، كما حدد نزعة عدم الكلفة المتميزة ، الخاصة بموقف المؤلف تجاه الأبطال ( هذا النوع من عدم الكلفة غير المسموح به في الأصناف الأدبية السامية ) ، كما حمل هذا المبدأ معه منطق العلاقات غير المتكافئة ومنطق التحقيرات التدنيسية، وأخيراً ، استطاع أن يمارس تأثيراً عظيماً في تغيير الاسلوب اللفظي نفسه في الأدب . كل ذلك يظهر بوضوح في المينيبية . سنعود مرة اخرى الى كل ذلك ، ولكن يتعين علينا ، قبل ذلك ، أن نتطرق الى عدد آخر من جوانب الكرنفال ، وبالدرجة الاولى الى المشاهد الكرنفالية .

ان التتويج المازح وما يعقبه من نزع للتاج عن الملك الكرنفالي ، يعتبر من المشاهد الكرنفالية البارزة . إن هذا الطقس يتكرر ، بهذا الشكل أو ذاك ، في جميع الاحتفالات ذات الطابع الكرنفالي : نجده في أكثر أشكاله تطوراً في أعياد الإله « ساتورن » في روما القديمة ، Saturnalia ، وفي الكرنفال الاوربي ، وفي عيد الحمقى ( في هذا النمط الأخير انتخبوا ، بدلاً من الملك ، قسساً وأساقفة مهرجين ، أو بابا ـ وذلك تبعاً لمرتبة الكنيسة ) . وفي الأشكال الأقل تطوراً من هذه الاحتفالات ـ وفي جميع الاحتفالات الاخرى من هذا النمط ، وصولاً الى احتفالات الولائم يكتفى بتصوير ملوك مؤقتين ، وملوك للاعياد فقط .

وفي أساس المشهد الطقسي لتتويج الملك ونزع التاج عنه تكمن نواة الموقف الكرنفالي من العالم ، نفسها ـ **مغزى التناوب والتبديل ، الموت والتجدد** . الكرنفال ـ هو بمثابة الاحتفال في الزمن المغير لكل شيء والمجدد لكل شيء . بهذه الطريقة نستطيع التعبير عن الفكرة الأساسية للكرنفال . ولكننا ننبه مرة اخرى : الفكرة هنا ليست مجردة ، بل موقف حي من العالم ، يجري التعبير عنه بأشكال محسوسة وملموسة معاشة وملعوبة ،

خاصة بالمشهد الطقسي .

التتويج ونـزع التاج ـ انـه طقس يتكون من وحـدتين متضـادتين ومتكافئتين Ambivalence ، يعبر عن حتمية وتأسيسية التناوب والتجديد . وعن **النسبيـة المرحـة** لأي نـظام وتـرتيب ، ولأي سلطة وأي مكـانـة ( تمايزية ) . ان عملية التتويج تنطوي على فكرة عملية نزع التاج المقبلة : انها ذات طبيعة تكافؤ الضدين من البداية . ان الذي يتوج انما هو النقيض في كل شيء للملك الحقيقي ـ عبد أو مهرج . وبهذه الطريقة يجري الكشف عن العالم الكرنفالي بصورة مقلوبـة . خلال طقس التتـويج ، تصبـح كل لحـظات الاحتفال ، ورمـوز السلطة التي تسلم للمتوج ، والمـلابس التي يرتديهـا ، كل ذلك يصبـح تكافـؤات ضديـة وتكتسب ظلالاً من النسبية المـرحة ، كمـا تتحول تقـريبـاً الى لوازم تمثيليـة ( ولكنهـا لوازم تمثيـل طقسية ) . ان معناها الرمزي يكون على مستويين ( بوصفها رموزاً حقيقية للسلطة ، أي في العالم خارج الكرنفال يصبح لها معنى واحد ـ انها مطلقة وثقيلة وجدية ومتراصة . ومنذ البداية تتراءى عملية الاطاحة عن العرش من خلال عملية التتويج نفسه . وهكذا تكون جميع الرموز الكرنفالية : انهـا تتضمن دائماً احتمال النفي ( المـوت ) أو العكس . ان الولادة تحمل في طياتها الموت ، والموت يوحي بولادة جديدة .

ان طقس نزع التاج يكاد يكون إنجازاً لعملية التتويج وملتحم معها ( اكرر : انه طقس يتألف من وحدتين ) . ومن خلاله تتراءى عملية التتويج الجديدة . ان الكرنفال يحتفل بعملية التناوب ، بالعملية نفسها الخـاصة بالتناوبية ، وليس بما يتناوب بالذات . ان الكرنفال ، اذا جاز التعبير ، ذو طبيعة وظيفية ، وليس ذا طبيعة جوهرية Substantial . انه لا يسبغ صفة المطلق على أي شيء ، انما يعلن عن النسبية المرحة لكل شيء . ان مراسيم طقس نزع التاج تتعارض تماماً مع مراسيم طقس التتويج : ينزعـون من المطاح به عن العرش أرديته الملكية ، وينزعون التاج ، ويسحبون منه الرموز الاخرى للسلطة ، ويستهزئون به ويضربونه . ان جميع اللحظات الرمزية لهذه المراسيم الخاصة بنزع التاج تتسم بجدية من الدرجة الثانية ، انها لا

تعبر عن تحطيم ونفي مطلق وصريح ( ان الكرنفال لا يعرف النفي المطلق ، ولا الإقرار المطلق ) . زد على ذلك ، فإن في طقس نزع التاج بالذات يبرز بشكل واضح وجلي المضمون الكرنفالي للتناوب والتجديد ، وتبرز كذلك صورة الموت بوصفه قيمة تأسيسية . ولهذا السبب فإن طقس نزع التاج جرى نقله الى الأدب أكثر من أي شيء آخر . ولكن نكرر ما سبق أن قلناه من أن التتويج ـ ونزع التاج هما قيمتان غير منفصلتين عن بعضهما ، انهما وجهان لعملة واحدة ، ممتزجان مع بعضهما . واذا ما فصل بينهما فصلاً تاماً فانهما سيفقدان تماماً معناهما الكرنفالي .

ان المشهد الكرنفالي للتتويج ـ ونزع التاج مشبع طبعاً بالمفاهيم الكرنفالية ( بمنطق العالم الكرنفالي ) : بالاتصال الحر البعيد عن الكلفة ( ويظهر ذلك بحدة كبيرة خلال عملية نزع التاج ) ، وبالعلاقات غير المتكافئة ( عبد ـ ملك ) ، وبالتدنيس ( تمثيل السلطة العليا بواسطة الرموز ) الخ .

اننا لا ننوي أن نتوقف هنا عند التفاصيل الخاصة بطقس التتويج ـ نزع التاج ( رغم أن هذه التفاصيل مثيرة جداً للاهتمام ) ولا عند أشكاله ونسخه المختلفة باختلاف العصور وباختلاف الاحتفالات ذات النمط الكرنفالي ، ولن نعمد كذلك الى تحليل مختلف أشكال الطقوس الثانوية للكرنفال . من قبيل ، مثلاً ، تغيير الأزياء ، أي التغيير الكرنفالي للملابس ، وللمواقع والمراتب الحياتية ، وأشكال الشعوذة الكرنفالية ، والحروب الكرنفالية البيضاء ، والنزاعات والشتائم اللفظية ، وتبادل الهدايا ( الوفرة على اعتبارها لحظة من لحظات اليوتوبيا الكرنفالية ) وغير ذلك . كل هذه الطقوس جرى نقلها كذلك الى الأدب ، مانحة بذلك عمقاً رمزياً وتكافؤية أضداد للمحاور التي هي من هذا النوع وللوضعيات المحورية ، أو نسبية مرحة ، ومرونة الكرنفالية وتعجيلاً لعملية التناوب .

غير أن مما لا شك فيه أن الطقس الخاص بالتتويج ـ نزع التاج كان له تأثير كبير جداً على التفكير الأدبي الفني . انه حدد نمطاً فريداً **في عملية الاطاحة من العرش** ، خاصاً ببناء الصور الفنية وبناء أعمال أدبية كاملة ،

زد على ذلك أن عملية نزع التاج هنا كانت ذات دلالة مزدوجة بحكم تكافؤيتها الضدية . واذا ما تضاءلت تكافؤية الأضداد الكرنفالية في صور عملية نزع التاج ، فإن هذه الصور ستتحول الى عملية هجو فاضح ذات طبيعة أخلاقية أو سياسية اجتماعية ، ولأصبحت احادية المستوى الدلالي ، ولفقدت طبيعتها الفنية اذ تتحول الى كتابة اجتماعية عامة Publicity عارية .

لا بد من العودة مرة اخرى لنتناول تناولاً خاصاً الطبيعة الخاصة بتكافؤ الأضداد في الصور الكرنفالية . كل صور الكرنفال هي مزدوجة الوحدات ، انها توجد في أعماقها بين كلا قطبي التناوب والأزمة : الولادة والموت ( صورة الموت الحامل للجنين ) ، المباركة واللعنة ( اللعنات الكرنفالية المباركة مع الرغبة بالموت والانبعاث في آن واحد ) ، المديح والهجاء ، الشباب والشيخوخة ، السامي والوضيع ، الوجه والظهر ، الحماقة والحكمة . ومما يتميز به التفكير الكرنفالي شيوع الصور المزدوجة المأخوذة حسب مبدأ التعارض ( السامي ـ الوضيع ، السمين ـ النحيف وهكذا ) والتشابه ( التوأمان ـ الشبيهان ) . ويتميز حتى باستخدام الأشياء استخداماً عكسياً : ارتداء الملابس بصورة مقلوبة ( أو وضعها في مكان هو عكس مكانها تماماً ) وضع البنطلون على الرأس ، أو وضع الأواني في موضع أغطية الرأس ، أو استخدام اللوازم البيتية وكأنها أسلحة الى غير ذلك . هذا هو المظهر الخاص للمفهوم الكرنفالي للتوفيقية ، خرق ما هو مألوف واعتيادي ، حياة خرجت من خطها الاعتيادي .

ان صورة النار في الكرنفال ذات طبيعة تكافؤ ضدين . هذه النار هي عالم تحطيم وتجديد في آن واحد . في الكرنفالات الاوربية جرى دائماً ، تقريباً ، إقامة منشأة خاصة ( تتكون عادة من عربة وضعت عليها أشكال الأمتعة الكرنفالية ) ، اطلق عليها اسم « الجحيم » ، وكانت هذه « الجحيم » تحرق في نهاية الكرنفال ( لقد اقترن أحياناً « الجحيم » الكرنفالي بنفير الخصب . ان طقس ( Mocoli ) في الكرنفال الروماني له دلالة خاصة : كل مشارك في الكرنفال حمل شمعة متقدة « بقية شمعة » ، فضلاً عن ذلك فإن كل واحد حاول أن يطفىء شمعة الآخر وهو يصيح Sia

Ammazzato !« الموت لك ! » . يأتي غوته في وصفه الرائع للكرنفال الروماني ( في « رحلة الى ايطاليا » ) وهو يحاول أن يكشف عن المعنى العميق وراء الرموز الكرنفالية ، يأتي على وصف مشهد رمزي عميق المعنى : خلال طقس الـ ( Mocoli ) يطفىء احد الصبيان شمعة والده وهو يصيح بعبارة كرنفالية مرحة : الموت لك أيها السيد الوالد !

ان **الضحك** الكرنفالي هو الآخر ذو طبيعة تكافؤ أضداد . انه يرتبط وراثياً بأقدم أشكال الضحك الشعائري . ان الضحك الشعاري كان موجهاً ضد قيمة عليا : لقد سخروا من الشمس ( رب الأرباب ) وعابوها ، ومن الآلهة الاخرى ، ومن أعلى سلطة أرضية وذلك من أجل حملها على **التجدد** . لقد ارتبطت كل أشكال الضحك الشعائري بالموت والبعث ، وبالفعل الانتاجي ، وبرموز القوة الانتاجية . لقد تأثر الضحك الشعائري **بأزمات** حياة الشمس ( تغير إشعاع الشمس ) ، وبالأزمات في حياة الآلهة ، في حياة الكون والانسان ( الضحك الجنائزي ) . لقد اختلط فيه كل من الهجاء والبهجة .

ان هذا التوجه الطقسي الموغل في القدم من جانب الضحك الى ما هو سام ( الآلهة والسلطة ) ، هو الذي حدد مزايا الضحك في العصر العتيق ( يوناني وروماني ) وفي القرون الوسطى . لقد ساعد شكل ما هو مضحك على حل الكثير مما لا يجوز دخوله الى عالم الأشكال الجادة . وفي القرون الوسطى وتحت ستار الحرية المشروعة للضحك أصبح ممكناً تقليد النصوص والشعائر المقدسة تقليداً ساخراً .

ان الضحك الكرنفالي موجه هو الآخر ضد ما هو سام ـ ضد تناوب السلطات والحقائق ، ضد تناوب نظم الكون . ان الضحك يلم بقطبي التناوب ، ويتعامل مع عملية التناوب نفسها ، مع **الأزمة** نفسها . ان في فعل الضحك الكرنفالي يقترن كل من الموت والانبعاث ، النفي ( السخرية ) والإقرار ( الضحك المرح ) . انه ضحك شامل ومتأمل للكون بعمق . **هذه هي الصفة النوعية للضحك الكرنفالي المكافىء بين الأضداد** .

يتعين علينا أن نتطرق ، من زاوية الضحك ، الى مسألة اخرى ـ الى

الطبيعة الكرنفالية للمحاكاة الساخرة Parody . فالمحاكاة الساخرة ، كما سبق أن أشرنا ، هي جزء لا يمكن فصله من « الهجائية المينيبية » ومن كل الأصناف الكرنفالية بصورة عامة . ان المحاكاة الساخرة غريبة على الأصناف الأدبية النقية ( الملحمة ، والتراجيديا ) ، أما بالنسبة للأصناف الأدبية التي أسبغ عليها الطابع الكرنفالي فهي ، على العكس من ذلك ، ترتبط بالمحاكاة الساخرة ارتباطاً عضوياً . في العصر الاغريقي والروماني العتيق ارتبطت المحاكاة الساخرة ارتباطاً وثيقاً بالموقف الكرنفالي من العالم . ان المحاكاة بصورة ساخرة تعني تكوين **ازدواج مفضوح** ، انها ذلك « العالم بالمقلوب » . ولهذا السبب كانت المحاكاة الساخرة مكافئة بين المتضادين . الاغريق القدماء قلدوا كل شيء بصورة ساخرة : الدراما الساتورية Satyr ، على سبيل المثال ، كانت تمثل في البداية الناحية المضحكة والساخرة للثلاثية التراجيدية التي سبقتها . والمحاكاة الساخرة لم تكن هنا ، طبعاً ، نفياً عارياً لما يتعرض للمحاكاة الساخرة . لكل شيء نسخته البديلة الساخرة ، ذلك أن كل شيء يتجدد وينبعث بواسطة الموت . في روما شكلت المحاكاة الساخرة لحظة لا بد منها من لحظات الضحك ، سواء كان الجنائزي أو الاحتفائي ( ان كلاً من هذين النمطين من الضحك ، كان ، طبعاً ، نمطاً كرنفالياً شعائرياً ) . في الكرنفال ، عرفت المحاكاة الساخرة أشكالاً ومراتب على درجة كبيرة من التنوع : صور مختلفة ( مثلاً أزواج كرنفالية من مختلف الأنواع ) حاكت بعضها البعض بصورة ساخرة بطرق مختلفة وانطلاقاً من وجهات نظر مختلفة ، لقد كان ذلك بمثابة مرايا مشوهة ـ تطوِّل ، وتصغِّر ، وتلوِّي باتجاهات مختلفة وبدرجات متفاوتة .

ان حالات التشابه المنطوية على محاكاة ساخرة أصبحت ظاهرة شائعة جداً في الأدب المشبع بالروح الكرنفالية . ولقد برز ذلك بوضوح خاص عند دوستويفسكي ، ـ ان لكل واحد من أبطاله الرئيسيين تقريباً ، في رواياته ، أكثر من صنو واحد ، كل واحد منهم يحاكيه على طريقته ، محاكاة ساخرة : لدى راسكولنيكوف هناك سفيدريغايلوف ، ولوجين ، ليبيزياتنيكوف ، ولدى ستافروجين هناك بيوتر فيرخوفنسكي ، وشاتوف ، وكيريلوف ،

وبالنسبة لإيفان كرامازوف هناك سميردياكوف ، والشيطان ، وراكيتين . في داخل كل واحد منهم ( أي في داخل المتشابهين ) يموت البطل ( أي يُنفىٰ ) ، من أجل أن يتجدد ( أي من أجل أن يتطهر ويسمو على نفسه ذاتها ) .

تكاد المحاكاة الساخرة الأدبية الضئيلة الشأن في العصر الحديث تقطع صلتها تقريباً بالموقف الكرنفالي من العالم . أما في الأعمال الأدبية المشابهة في عصر النهضة ( عند إيرازم ، ورابليه ، وآخرين ) فقد كان اللهب الكرنفالي ما يزال يتأجج : لقد كانت المحاكاة الساخرة Parody تتسم بنزعة التكافؤ بين الأضداد Ambivalence وأحست بصلتها مع الموت ـ التجدد . ولهذا السبب استطاع أن يولد في حضن هذا الصنف الأدبي عمل روائي يعتبر واحداً من أروع الأعمال الروائية ذات الطابع الكرنفالي في الأدب العالمي ، انه « دون كيشوت » سرفانتس . لقد ثمن دوستويفسكي هذه الرواية كما يلي : « ليس في كل الأدب العالمي ما هو أقوى وأعمق من هذا العمل الأدبي . انه يعتبر حتى الآن آخر وأعظم كلمة تخص الفكر الانساني ، انه سخرية Irony تفوق في مرارتها كل ما استطاع الانسان قوله في هذا الميدان . ولو أن الأرض فنيت ، وسئل عندها الناس ، في مكان ما : « ما رأيكم ، هل فهمتم حياتكم على الأرض ، وماذا استنتجتم منها ؟ » ـ لاستطاع المرء ، في هذه الحالة ، أن يمد يده بـ « دون كيشوت » صامتاً : « هذا هو ما استنتجته من الحياة ، فهل تستطيعون أن تدينوني بسببه ؟ » .

وجدير بالذكر أن دوستويفسكي يبني تقويمه هذا لـ « دون كيشوت » في شكل « حوار على الأبواب » نموذجي .

وفي ختام تحليلنا للكرنفال ( من زاوية إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب ) لا بد من قول بضع كلمات حول الساحة الكرنفالية .

يتكون المضمار الأساسي للمشاهد الكرنفالية من الساحة وما فيها من أشخاص . لقد امتد الكرنفال ، في الحقيقة ، حتى الى البيوت . لقد كان محدداً ، من حيث الجوهر ، من حيث فترته الزمنية ، بينما لم يكن محدداً

ببقعة مكانية . انه لا يعرف خشبة المسرح ولا الأضواء الأمامية للمسرح Footlights . أما المضمار الأساسي فلمن يتكون إلا من الساحة العامة ، ذلك أن الكرنفال بحكم طبيعة فكرته **شامل ويشمل الشعب كله** . يجب أن يكون **الجميع** معنيين بإقامة الصلة Contact البعيدة عن الكلفة . لقد كانت الساحة رمزاً لما هو شعبي على نطاق شامل . أما الساحة الكرنفالية ـ ساحة المشاهد الكرنفالية ـ فقد اكتسبت ظلالاً رمزية إضافية ، أضفت عليها مزيداً من السعة ومزيداً من العمق . وفي الأدب الذي أسبغ عليه الطابع الكرنفالي ، أصبحت الساحة بوصفها مكاناً للفعل المحوري ، ذات دلالة مزدوجة وذات تكافؤية أضداد : من خلال الساحة الحقيقية تكاد تتراءى الساحة الكرنفالية للاتصال الحر البعيد عن الكلفة ولعملية التتويج ـ نزع التاج على المستوى الشعبي العام . وحتى الأمكنة الاخرى للفعل ( طبعاً ، المعللة على المستوى المحوري والحقيقي ) ، اذا ما استطاعت أن تكون مكاناً للقاء أو اتصال بين الناس من مختلف النحل والأوساط ، ـ شوارع ، حانات ، طرق ، حمامات ، ظهور سفن الى غير ذلك ـ هذه الأمكنة تكتسب تفهماً إضافياً سوقياً بطريقة كرنفالية ( مع كل النزعة النتورالية التي تصاحب تصوير هذه الأمكنة ، فإن المعنى الرمزي الكرنفالي الشامل لا يخشى من أية نزعة نتورالية ) .

ان الاحتفالات ذات الطابع الكرنفالي احتلت مكاناً كبيراً في حياة الجماهير الشعبية الواسعة جداً في العصور العتيقة ـ الاغريقية ، وخصوصاً ، الرومانية ، حيث شكل **عيد الإله « ساتورن »** Saturnalia ذو الطابع الكرنفالي عيداً مركزياً ( وان لم يكن الوحيد ) . ولم يكن لمثل هذه الاحتفالات في القرون الوسطى وعصر النهضة في اوربا أهمية أقل مما كان لها قبل ذلك التاريخ ( ولربما ازدادت أهميتها الآن عما كانت عليه سابقاً ) ، بالاضافة الى ذلك فقد كانت هذه الاحتفالات هنا ، جزئياً ، استمراراً مباشراً وحياً للاحتفالات الخاصة بالإله « ساتورن » عند الرومانيين . وفي ميدان الثقافة الكرنفالية الشعبية لم يكن هناك أي انقطاع في التقاليد بين العصر العتيق ( اغريقي وروماني ) وبين عصر النهضة . لقد مارست الاحتفالات

ذات الطابع الكرنفالي في جميع عصور تطورها تأثيراً ضخماً لم يحظ الى الآن بما يستحقه من دراسة وتقويم ، على تطور « الثقافة » كلها بما في ذلك الأدب الذي تعرض عدد من أصنافه واتجاهاته الى **إسباغ الطابع الكرنفالي** عليها بصورة قوية . وفي العصر الاغريقي القديم تعرضت الكوميديا الاغريقية القديمة الى إسباغ الطابع الكرنفالي عليها بصورة خاصة وقوية ، ومع الكوميديا كل الأدب المضحك بجد . وفي روما ارتبطت كل الهجائيات والابيجرام على اختلاف أصنافها بالاحتفالات الخاصة بالإله « ساتورن » ، وكتبت خصيصاً لهذه الاحتفالات ، أو على الأقل أُلّفت تحت حماية الحريات الكرنفالية المشروعة لهذا العيد ( على سبيل المثال ، كل أعمال مارشيال مرتبطة باحتفالات الإله « ساتورن » ) .

في القرون الوسطى ارتبط الأدب الضاحك والساخر ، سواء ما كتب منه باللهجات الشعبية أو باللغة اللاتينية ، ارتبط بهذا الشكل أو ذاك بالاحتفالات ذات الطابع الكرنفالي ـ بالكرنفال بمعناه الخاص ، وبـ « عيد الحمقى » ، وبـ « ضحك عيد الفصح » الحر الخ . في القرون الوسطى كان ، في الحقيقة ، لكل عيد كنسي جانبه الكرنفالي السوقي على الطريقة الشعبية ( خصوصاً تلك الأعياد الشبيهة بعيد جسد الرب ) . كان للعديد من الاحتفالات القومية ، من قبيل مصارعة الثيران على سبيل المثال ، طابع كرنفالي واضح المعالم جداً . لقد ساد الجو الكرنفالي أيام الأسواق ، وفي عيد جني الكروم ، وفي أيام عروض مسرحيات الخوارق ، ومسرحيات الأسرار ، والمساخر ( Sottie « فرنسية » ) وغيرها . لقد اتسمت الحياة المسرحية كلها في القرون الوسطى بطابع كرنفالي . وفي أواخر القرون الوسطى عاشت المدن الكبيرة ( مثل روما ، ونابولي ، وفينيسيا ، وباريس ، وليون ، ونيورنبورغ ، وكولن وغيرها ) حياة كرنفالية بكل معنى الكلمة ، حوالي ثلاثة أشهر في السنة ( وقد تزيد عن ذلك أحياناً ) . يمكن القول ( مع شيء من التحفظ طبعاً ) ان انسان القرون الوسطى عاش **نمطين من الحياة** تقريباً : واحدة ـ كانت رسمية ، وجدية وعابسة ، خاضعة لنظام مراتبي صارم ، مليئة بالخوف ، والتعصب ، والخضوع والخنوع ، واخرى ـ سوقية

**بطريقة كرنفالية** ، حرة ومليئة بالضحك المكافىء بين الأضداد Ambivalence ، وبالتجديف ، وبتدنيس كل ما هو مقدس ، وبالتحقير والامتهان ، وبالاتصال البعيد عن الكلفة مع الجميع ومع كل شيء . وكلا هذين النمطين من الحياة كانا شرعيين ، غير أن حدوداً زمنية صارمة كانت تفصل بينهما .

وما لم نأخذ بعين الاعتبار التناوب المتبادل وعملية التنمية المتبادلة بين هذين الاسلوبين من أساليب الحياة والتفكير ( الرسمية والكرنفالية ) ، يستحيل علينا تماماً أن نفهم فهماً صحيحاً خصوصيات الوعي الثقافي لدى إنسان القرون الوسطى ، كما يستحيل علينا أن نفهم الكثير من ظواهر أدب القرون الوسطى ، من هذه الظواهر ، مثلاً ( Parodia Sacra )[1] .

خلال هذا العصر تمت حتى إشاعة الطابع الكرنفالي في الحياة الكلامية للشعوب الاوربية : طبقات وشرائح كاملة في اللغة ـ ما يسمى **بالكلام السوقي بطريقة بعيدة عن الكلفة** ـ كانت مفعمة بالموقف الكرنفالي من العالم . لقد تم خلال هذا العصر تكوين حتى الرصيد الضخم لمجموعة الجيستات Gestures الكرنفالية الحرة . ان الكلام البعيد عن الكلفة لدى جميع الشعوب الاوربية ، خصوصاً كلام السخرية والشتائم ما يزال حتى أيامنا هذه مليئاً ببقايا Relict كرنفالية . ان مجموعة الايماءات المعاصرة الخاصة بالسخرية بطريقة مقذعة مليئة هي الاخرى بالرموز الكرنفالية .

في عصر النهضة اخترق العنصر الكرنفالي ، اذا جاز التعبير ، كل الحواجز ، واجتاح العديد من مجالات الحياة الرسمية والعقائد . لقد تمكن هذا العنصر بالدرجة الاولى من جميع الأصناف الأدبية الكبرى تقريباً ، وغيَّر من تركيبها تغييراً جذرياً . كذلك جرت إشاعة الطابع الكرنفالي بصورة عميقة جداً ، بحيث شملت كل الأدب الفني تقريباً . ان الموقف الكرنفالي من العالم مع ما له من أصناف نوعية ، والضحك الكرنفالي ، ورموز المشاهد الكرنفالية الخاصة بالتتويج ـ ونزع التاج ، وبعمليات التناوب وبتبديل الأزياء ، كذلك التكافؤيةُ بين الأضداد الكرنفاليةُ وكل ظلال الكلمة الكرنفالية الحرة ـ البعيدة عن الكلفة ، والصريحة بصورة وقحة ، والتوفيقية ، والمادحة ـ النابزة الى غير ذلك ـ كل ذلك تغلغل بعمق في جميع أصناف الأدب

الفني . وبالاستناد الى الموقف الكرنفالي من العالم تم تكوين أشكال معقدة خاصة بالعقيدة النهضوية . ومن خلال موشور الموقف الكرنفالي من العالم تنعكس في نطاق معلوم حتى قيم الحضارة الاغريقية والرومانية ، هذه القيم التي جرى تبنيها من جانب المفكرين الانسانيين في عصر النهضة . والنهضة تمثل قمة الحياة الكرنفالية(٧) . بعد ذلك يبدأ الانحدار .

ابتداء من القرن السابع عشر تبدأ الحياة الكرنفالية الشعبية بالتناقص : انها تفقد تقريباً طابعها الشامل لعموم الشعب ، وينحسر وزنها النوعي في حياة الناس بشكل حاد ، وتأخذ أشكالها بالشحوب والتضاؤل والاضمحلال . ومنذ عصر النهضة تبدأ بالتطور ثقافة **احتفالات بالأقنعة خاصة بالأوساط البلاطية** ، استطاعت أن تتشرب سلسلة كاملة من الأشكال والصيغ الكرنفالية والرموز الكرنفالية ( خصوصاً ذات الطابع الكرنفالي من حيث الظاهر ) . بعد ذلك يبدأ بالتطور خط من الاحتفالات أوسع ( ولكنه ليس بلاطياً ) ومن وسائل المرح ، والذي يمكن أن يطلق عليه اسم **خط الاحتفالات المقنعة** Masquerade ، وهذا الخط احتفظ لنفسه بشيء من التحرر وببصيص ضئيل من الموقف الكرنفالي من العالم . لقد انفصلت العديد من الأشكال الكرنفالية عن جذورها الشعبية وانسحبت من الساحة الى داخل ذلك الخط من الاحتفالات المقنعة داخل الجدران المسقوفة ، هذا الخط الذي يحافظ على وجوده الى الآن . ان العديد من الأشكال القديمة للكرنفال تمت المحافظة عليها وهي تواصل الحياة والتجدد داخل **العروض الهزلية الماجنة والمبتذلة** وكذلك في **السيرك** . وتجري المحافظة على عدد من العناصر الكرنفالية حتى داخل الحياة المسرحية للعصر الحديث . وجدير بالملاحظة أن « عويلم الممثلين » نفسه يحافظ هو الآخر ، على شيء من أشكال التحرر الكرنفالي ، والموقف الكرنفالي من العالم ، والسحر الكرنفالي . لقد كشف غوته عن هذه الحقيقة بشكل رائع في « أعوام الدراسة عند ولهلم مايستر » ، أما في أيامنا هذه فقد كشف عن ذلك نيموروفيتش ـ دانتشينكو في مذكراته . شيء من الجو الكرنفالي موجود ، نسبياً ، حتى فيما يدعى بـ « البوهيمية » غير أننا نجابه هنا باضمحلال

وخواء الموقف الكرنفالي من العالم ( حقاً اننا لا نعثر هنا حتى ولا على ذرة من الروح الكرنفالي ذي الطابع الشعبي الشامل ) .

الى جانب هذه التفرعات ، المتأخرة نسبياً ، عن الجذع الكرنفالي الرئيسي ، والتي أنهكت هذا الجذع ، واصلت وتواصل وجودها كل من الكرنفال السوقي ( الذي يجري في السوح العامة ) بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة وغيره من الاحتفالات ذات الطابع الكرنفالي ، ولكنها فقدت دلالتها السابقة وغنى أشكالها السابق ، ورموزها السابقة أيضاً .

ونتيجة لكل ذلك جرى تفتيت وتبديد الكرنفال والموقف الكرنفالي من العالم ، وذلك بأن فقد طابعه الشعبي الشامل السوقي الحقيقي . ولهذا فقد تغير حتى طابع إضفاء الروح الكرنفالي على الأدب . وحتى منتصف القرن السابع عشر كان الناس **على صلة مباشرة** بالمشاهد الكرنفالية ، وبالموقف الكرنفالي من العالم ، انهم كانوا حتى ذلك الوقت ، ما يزالون **يحيون** في الكرنفال ، أي ان الكرنفال يعتبر واحداً من أشكال الحياة نفسها . ولهذا السبب فقد اتسمت عملية إشاعة الروح الكرنفالي بطابع مباشر ( حقاً ان عدداً من الأصناف الأدبية قامت على خدمة الكرنفال مباشرة ) . **لقد شكل الكرنفال نفسه مصدراً لإشاعة الروح الكرنفالي** . بالاضافة الى ذلك ، فقد كان لعملية إشاعة الروح الكرنفالي أهمية في صياغة الأصناف الأدبية ، بمعنى انها لم تكتف بتحديد المضمون وحسب ، بل تعدت ذلك الى تحديد الاسس الصنفية نفسها للعمل الأدبي . واعتباراً من النصف الثاني للقرن السابع عشر ، يتوقف الكرنفال تماماً ، تقريباً ، عن كونه مصدراً مباشراً لإشاعة الروح الكرنفالي ، ويتنازل عن دوره لصالح التأثير من جانب الأدب الذي تشبع بالروح الكرنفالي في وقت سابق . وبهذه الصورة أصبحت عملية إشاعة الروح الكرنفالي تقليداً أدبياً صرفاً . وهكذا ، فإننا نلاحظ حتى عند سوريل وسكارون تأثراً قوياً ومباشراً لا بالكرنفال وحسب ، بل وحتى بأدب عصر النهضة ، المشبع بالروح الكرنفالي ( خصوصاً برابليه وسرفانتس ) ، وهذا التأثر الثاني هو الذي يطغى . ان إشاعة الروح الكرنفالي ، بالتالي ، تصبح تقليداً صنفياً أدبياً . ان العناصر الكرنفالية في هذا الأدب ، قد أصبحت

منفصلة عن المصدر المباشر ـ ألا وهو الكرنفال ، وتتغير أشكالها ويعاد تقويمها .

لا شك أن كلاً من الكرنفال بالمعنى الدقيق والمباشر ، والاحتفالات الاخرى ذات الطابع الكرنفالي ( مصارعة الثيران ، على سبيل المثال ) ، وخط الاحتفالات المقنّعة ، والمساخر الماجنة وغيرها من أشكال الفولكلور الكرنفالي ما تزال تمارس قدراً من التأثير المباشر على الأدب حتى الوقت الحاضر . ولكن هذ التأثير يبقىٰ ، في أغلب الأحوال ، محدوداً في نطاق مضمون العمل الأدبي ، فلا يمس اسسه الصنفية ، أعني ان هذا التأثير يفتقر الى القوة القادرة على تغيير الشكل الصنفي .

والآن نستطيع أن نعود الى إشاعة الروح الكرنفالي في الأصناف الأدبية في مجال الأدب الضاحك بجد ، الذي توحي تسميته نفسها بتكافؤية أضداد على الطريقة الكرنفالية .

وعلى الرغم من الشكل الأدبي المعقد جداً لـ « الحوار السقراطي » وعلى الرغم من عمقه الفلسفي ، إلا أن أساسه الكرنفالي لا يحتمل أي شك . إن « المناقشات » الكرنفالية ـ الشعبية بين الموت والحياة ، بين الظلمة والضياء ، بين الشتاء والصيف ، الى غير ذلك ، هذه المناقشات المفعمة بمضمون التناوب والنسبية المرحة ، الذي لا يسمح للأفكار بالتوقف والتيبس عند موقف جدي احادي الجانب ، وعند محدودية شكل ومحدودية دلالة سيئة ، كل ذلك استقر في أساس النواة الأولية لهذا الصنف الأدبي . بهذا تميز « الحوار السقراطي » من كل من الحوار التراجيدي والحوار البياني المتكلف Rhetorical على حد سواء ، ولكن الأساس الكرنفالي يقربه ، من نواحٍ معينة ، من مشاهد الصراع العنيف Agony في الكوميديا الأتيكية ومن المشاهد الميمية عند سوفرون ( حتى لقد كانت هناك محاولات لإحياء المشاهد الميمية Mimos لسوفرون على ضوء عدد من حوارات افلاطون ) . ان الاكتشاف السقراطي نفسه الخاص بالطبيعة الحوارية للأفكار والحقائق يفترض إشاعة روح عدم الكلفة الكرنفالية في العلاقات بين الناس

المتحاورين ، كما تفترض إلغاء أي شكل من أشكال المسافة الفاصلة بينهم . كما تفترض ، بالاضافة الى ذلك ، إشاعة روح عدم الكلفة على المواقف تجاه مادة الرأي نفسها ، مهما كانت هذه المادة سامية ومهمة ، وتجاه الحقيقة نفسها . لقد بني عدد من الحوارات عند افلاطون وفق نمط التتويج ـ نزع التاج الكرنفالي . وبالنسبة لـ « الحوار السقراطي » تشيع فيه العلاقات غير المتكافئة Mesalliance والحرة بين الأفكار والصور . ان « السخرية السقراطية » Irony ـ هي عبارة عن ضحك كرنفالي يجري اختصاره .

ان طبيعة التكافؤ بين الأضداد ـ قرن الجمال بالقبح ـ نجده حتى في صورة سقراط ( انظر تشخيصه من جانب القيبيادس في « المأدبة » لأفلاطون ) . ولقد بني بروح امتهان الذات الكرنفالي حتى وصف سقراط لنفسه بـ « الديوث » وبـ « القابلة » . ان حياة سقراط الشخصية بالذات احيطت بعدد من الخرافات الكرنفالية ( خذ على سبيل المثال ما اشيع حول علاقاته مع زوجته كسانتيپًا ) . ان الخرافات Legends الكرنفالية على العموم تتميز بعمق من الموروثات الملحمية التي تعمل على إسباغ روح البطولة : انها ، أي الخرافات تحط من شأن البطل وتنحدر به الى الأرض ، وتزيل الكلفة معه وتجعله قريباً وتسبغ عليه الصفات البشرية . ان الضحك الكرنفالي المكافىء بين الأضداد من شأنه أن يحرق كل ما هو مزيف ومتحجر ، ولكنه لا يعمل أبداً على تحطيم النواة البطولية حقاً في الصورة . لا بد من القول بأن الصور الروائية للأبطال ( غارانتيوا ، واولنشبيغل ، ودون كيشوت ، وفاوست ، وسيمپليتسيموس وغيرهم ) تكونت في جو من الخرافات الكرنفالية .

ان الطبيعة الكرنفالية للمينيبية تظهر بدرجة أكبر من الوضوح . ان كلًا من نواتها الداخلية وطبقاتها الخارجية مفعمة هي الاخرى بالروح الكرنفالي . ان عدداً من المينيبيات تصور بطريقة مباشرة احتفالات من نمط كرنفالي ( عند ڤارون ، على سبيل المثال ، صورت الاحتفالات الرومانية في هجائيتين اثنتين . وفي واحدة من مينيبيات يوليان اوتستوبنيك جرى تصوير الاحتفالات الخاصة بالإله « ساتورن » على جبال الاولمب ) . ان هذه

الصلة هي ما تزال خارجية بحت ( خاصة بمجموعة المواضيع ، كما يقال ) ، ومع ذلك فهي ذات دلالة خاصة . والأهم من ذلك المعالجة الكرنفالية للمينيبية ذات المستويات الثلاثة : الاولب ، والجحيم ، والأرض . ان تصوير الاولب يحمل طابعاً كرنفالياً واضحاً : إشاعة عدم الكلفة المتحررة ، والمنازعات ، والنزعة التوفيقية ، ومشهد التتويج ـ نزع التاج ، كل ذلك شائع جداً في تصوير الاولب في المينيبية . يتحول الاولب ، بشكل من الأشكال ، الى ساحة كرنفالية ( انظر ، على سبيل المثال ، « زيوس التراجيدي » للوكيان ) . تقدم المشاهد الاولبية ، في بعض الأحيان ، بقصد التحقير والحط من الشأن ( عند لوكيان نفسه ) . والأكثر إثارة للاهتمام إسباغ الروح الكرنفالي المنطقية على الجحيم . ان الجحيم تساوي بين جميع المراتب والألقاب الأرضية ، ففيها يجتمع على قدم المساواة الامبراطور والعبد ، الغني والفقير الخ ، كما يقيمون فيما بينهم صلاة بعيدة كل البعد عن الكلفة . ان الموت يطيح بتيجان كل المتوجين في الحياة . ويجري غالباً عند تصوير الجحيم تطبيق المنطق الكرنفالي « العالم بالمقلوب » : الامبراطور يصبح في الجحيم عبداً ، والعبد يصبح امبراطوراً وهكذا . ان إسباغ الروح الكرنفالي على الجحيم هو الذي حدد التقاليد القروسطية في تصوير **جهنم المرحة** ، هذه التقاليد التي بلغت ذروتها على يدي رابليه . وتتسم هذه التقاليد القروسطية بالخلط العمدي بين العالم السفلي عند الاغريق والرومان بالجحيم المسيحي . في مسرحيات الأسرار ، فإن جهنم والشياطين ( في Diabbrie ) يجري إسباغ الروح الكرنفالي عليها هي الاخرى بطريقة منطقية .

والمستوى الأرضي في المينيبية هو الآخر أسبغ عليه الطابع الكرنفالي : فمن وراء كل المشاهد والحوادث ، تقريباً ، الخاصة بالحياة الحقيقية ، المصورة في أغلب الأحيان تصويراً نتوراليا ، تتراءى ، بهذه الدرجة أو تلك ، الساحة الكرنفالية مع منطقها الكرنفالي النوعي الخاص بالاتصالات البعيدة عن الكلفة ، والعلاقات غير المتكافئة ، وتغيير الأزياء والشعوذة وصورة الازدواجات المتناقضة ، والنزاعات ، وعمليات التتويج ـ نزع التاج الى غير

ذلك . وهكذا تتراءى من وراء كل المشاهد النتورالية بصورة فقيرة وقذرة Slum في الـ « ساتيريكون » بهذه الدرجة من الوضوح أو تلك ، الساحة الكرنفالية . أجل ، كما أن المحور نفسه ( الساتيريكون ) قد جرى إسباغ الطابع الكرنفالي عليه بطريقة منظمة ومنطقية . والشيء نفسه نلاحظه في « تحولات » Metamorphose ( في « الحمار الذهبي » ) لأبوليي . في بعض الأحيان تستقر عملية إسباغ الطابع الكرنفالي داخل طبقات عميقة جداً ، وبهذه الطريقة فهي لا تسمح بالحديث إلا عن نغمات كرنفالية إضافية لصور وأحداث معزولة بذاتها . ان هذه العملية تطفو أحياناً على السطح ، خذ على سبيل المثال المقطع الكرنفالي الصرف لعملية القتل الوهمية على الأبواب ، عندما يبعج ليوتسيي ، بدلاً من بطون الناس ، قرباً مليئة بالخمرة ، وفي المشهد التالي من الشعوذة الكرنفالية ، وقف أمام المحكمة ، معتقدين أن الخمرة التي سالت كانت دماء . ان النغمات الاضافية الكرنفالية تتردد حتى في مينيبية جادة من حيث نغمتها ، مثل « عزاء الفلسفة » بوئيتسي .

ويتغلغل إسباغ الطابع الكرنفالي حتى الى النواة الحوارية الفلسفية العميقة للمينيبية . سبق أن رأينا أن هذا الصنف الأدبي يلائمه الطرح العاري والصريح لآخر مسائل الحياة والموت ، كما تلائمه الشمولية القصوى ( انه لا يعرف المشاكل الخاصة والتعليل الفلسفي المفصل ) . ان الرأي الكرنفالي يعيش هو الآخر في مجال المسائل الأخيرة . إلا أنه لا يمنحها حلاً متعصباً على الطريقة الدينية ، أو فلسفياً بصورة مجردة ، بل يجسدها في شكل محسوس بصورة ملموسة خاص بالمشاهد والصور الكرنفالية . ولهذا السبب فقد سمحت إشاعة الطابع الكرنفالي بنقل المسائل الأخيرة من المجال الفلسفي المجرد ، ومن خلال الموقف الكرنفالي من العالم ، الى المستوى الحسي الملموس للصور والحوادث الديناميكية والمتنوعة والواضحة بطريقة كرنفالية . ان الموقف الكرنفالي من العالم هو الذي مكن من « إكساء الفلسفة برداء غانية زاهٍ » . ان الموقف الكرنفالي من العالم هو عبارة عن حزام لنقل الحركة يربط بين الفكرة والصورة الفنية المغامرية . وفي الأدب

الاوربي الحديث تعتبر قصص فولتير الفلسفية ، مثالاً بارزاً لذلك ، مع ما لهذه القصص من شمولية فكرية وديناميكيـة كرنفـالية وتعـدد في الألوان ( « كانديد » ، على سبيل المثال ) . ان هـذه القصص تكشف من خلال شكل واضح للعيان عن تقاليد المينيبية وإشاعة الطابع الكرنفالي .

وهكذا تتغلغل إشاعة الطابـع الكرنفـالي الى نفس النواة الفلسفيـة للمينيبية .

نستطيع الآن أن نتـوصل الى الاستنتـاج التالي . لقـد اكتشفنا في المينيبية اقتراناً مدهشاً بين عناصر خيِّل للوهلة الاولى انهـا مختلفة جـداً ومتنافرة : الحوار الفلسفي ، المغامرة والخيال ، الاتجاه النتورالي الخاص بالأحياء الفقيرة ، والطوباوية الى غير ذلك . والآن نستـطيع أن نقـول ان الكرنفال والموقف الكرنفالي من العالم كانا بمثابة المبدأ الموثق الذي يربط كل هذه العناصر المتنوعة في البدن العضوي الخاص بالصنف الأدبي ، كـانا منبع القوة والتماسك الاستثنائيين . وخلال التطور التـالي للأدب الاوربي ساعدت إشاعة الطابع الكرنفالي باستمرار على هدم كل أنواع الحواجز بين الأصناف الأدبية ، بين نظم التفكير المنغلقة على ذواتها ، بين مختلف القوى الى غير ذلك . انها حطمت جميع أنواع الانغلاق عـلى الذات ، والتجاهـل المتبادل وقربت البعيد ووحدت النافر . هذه هي الوظيفة العظيمة لمبدأ إشاعة الطابع الكرنفالي في تأريخ الأدب .

والآن يحسن بنا قول بضع كلمات حول المينيبية ومبدأ إشاعة الطابع الكرنفالي على الأرضية المسيحية .

لقـد مارست المينيبيـة والأصناف الأدبيـة المرتبـطة معها بـرابطة القربى ، والدائرة في فلكها تأثيراً قوياً في صياغة الأدب المسيحي القديم ـ إغريقي وروماني وبيزنطي ..

ان الأصناف الأدبية القصصية الأساسية داخل الأدب المسيحي القـديم ـ « الانجيل » ، و « مـآثر الحـواريين » ، و « سفـر الرؤيا » ،

و« حياة القديسين والشهداء » ـ كلها ترتبط بالصنف القديم الخاص بالتفلسف الهازل التي تطورت خلال القرون الاولى من العصرالمسيحي ضمن مدار المينيبية . ولقد قوي هذا التأثير داخل الأصناف الأدبية المسيحية خصوصاً على حساب العنصر الحواري للمينيبية . وفي هذه الأصناف ، خصوصاً في « الأناجيل » المتعددة وفي « المآثر » تمت معالجة سينكريزات Sinkris حوارية مسيحية كلاسيكية : الموسوَس له ( المسيح ، التقي ) مع الموسوِس ، المؤمن مع الكافر ، التقي مع المذنب ، الفقير مع الغني ، تلميذ المسيح مع المنافق ، الحواري ( المسيحي ) مع الوثني وهكذا . ان هذه السينكريزات معروفة للجميع بمآثرها وأناجيلها المعترف بها تمت ، كذلك ، معالجة أناكريزات Anakrisa مشابهة ( أي تستفز بواسطة الكلمة أو بواسطة الوضعية المحورية ) .

وكما هو الحال في المينيبية فقد كان لاختبار الفكرة وحاملها ، اختبارها بأشكال المغريات والتعذيب ، كان لذلك أهمية صياغية كبيرة في الأصناف الأدبية المسيحية ( خصوصاً ، طبعاً ، في الصنف الأدبي الحياتي ) . وكما هو الحال في المينيبية ، يجتمع هنا على منصة واحدة ، حوارية في جوهرها ، وعلى قدم المساواة ، أصحاب السلطان ، والأغنياء ، وقطاع الطرق ، والفقراء ، والغواني الى غير ذلك . ومما له أهمية خاصة هنا ، مثلما هو في المينيبية ، الأحلام ، وحالات الجنون ومختلف حالات انشغال البال . وأخيراً فقد تشرب الأدب القصصي المسيحي حتى الأصناف الأدبية المرتبطة به برابطة قربى : السيمبوسيوم ( المآدب الانجيلية ) ومناجاة النفس Soliloquy .

ان الأدب القصصي المسيحي ( بغض النظر عن تأثير المينيبية المشبعة بالروح الكرنفالي ) تعرض أيضاً مباشرة لإسباغ الطابع الكرنفالي عليه . يكفي أن نتذكر مشهد التتويج ـ نزع التاج من « القيصر اليهودي » من الأناجيل المعترف بها . إلا أن عملية إسباغ الطابع الكرنفالي تبدو بدرجة أقوى في الأدب المسيحي المشكوك في صحته Apocryphal .

وهكذا فحتى الأدب المسيحي القديم القصصي ( بما في ذلك الأدب المعترف به ) مفعم بعناصر المينيبية وبإشاعة الطابع الكرنفالي[٨] .

هذه هي المنابع العتيقة ، « المبادىء » ( المهجورات ) لتلك التقاليد الصنفية التي أصبح إبداع دوستويفسكي واحدة من قممها . ان هذه « المبادىء » يتم المحافظة عليها ، بشكلها المتجدد ، في أعماله الابداعية .

ولكن دوستويفسكي تفصله عن هذه المنابع آلفان من السنين واصلت التقاليد الصنفية خلالها التطور ، والتعقد ، والتغير في الشكل ، وإعاد التقويم الفكري ( محافظة خلال ذلك على وحدتها واستمراريتها ) . والآن سنقول بضع كلمات حول التطور التالي للمينيبية .

لقد رأينا كيف أن المينيبية أظهرت ، منذ العصور القديمة ، بما في ذلك العصر المسيحي القديم ، استعدادها الحربائي ( Proteus ) الاستثنائي على تغيير شكلها الخارجي ( محافظة في الوقت نفسه على جوهرها الصنفي الداخلي ) ، وعلى مواصلة النمو لتصبح رواية كاملة ، وعلى الاقتران مع الأصناف الأدبية التي تربطها بها صلة القربى ، وعلى أن تستقر في أعماق الأصناف الأدبية الكبيرة الاخرى ( مثلاً ، في الرواية الاغريقية القديمة والمسحية القديمة ) . ان هذه القدرة يجري الكشف عنها حتى في التطور التالي للمينيبية ، سواء كان ذلك خلال القرون الوسطى أو في العصر الحديث .

وفي العصر الحديث تواصل الخصائص الصنفية للمينيبية العيش والتجدد في عدد من الأصناف الأدبية داخل أدب الكنيسة اللاتينية الذي يواصل العمل مباشرة بتقاليد أدب المسيحية القديمة ، خصوصاً في عدد من أشكال الأدب الحياتي . كما تعيش المينيبية في شكل يمتاز بقدر إضافي من الأصالة والتحرر وذلك داخل تلك الأصناف الحوارية والمشبعة بالروح الكرنفالي الخاصة بالقرون الوسطى ، مثل « المجادلات » ، و « المناقشات » ، و « التبجيلات » المكافئة بين الأضداد ، والأخلاقيات ، والخوارق ، وفي أواخر القرون الوسطى ـ في مسرحيات الأسرار، والمساخر Sottie . ان عناصر المينيبية تحس في أدب القرون الوسطى الذي أسبغ عليه

الطابع الكرنفالي بقوة ، الساخر تماماً أو الشبه الساخر : الرؤى الساخرة الخاصة بالحياة الاخرى . وفي « التلاوات الانجيلية » الساخرة الى غير ذلك . وأخيراً هناك لحظة هامة جداً في تطوير هذه التقاليد الصنفية تتمثل في أدب النوفيلل خلال القرون الوسطى والمراحل الاولى من عصر النهضة ، هذا الأدب المفعم جداً بعناصر المينيبية المشبعة بالروح الكرنفالي(٩) .

ان كل هذا التطور القروسطي للمينيبية مفعم بعناصر الفولكلور الكرنفالي المحلي ، وهو يعكس الخصائص النوعية لمختلف مراحل القرون الوسطى .

وفي عصر النهضة ـ عصر إشاعة الروح الكرنفالي على نطاق واسع في كل الأدب والعقيدة ـ تتغلغل المينيبية الى أعماق كل الأصناف الأدبية الكبيرة في ذلك العصر ( عند رابليه ، وسرفانتس ، وغريميلسهاوزن وآخرين ) ، وفي نفس الوقت تتطور مختلف أشكال المينيبية في عصر النهضة ، التي تقرن ، في معظم حالاتها ، بين التقاليد العتيقة ، الاغريقية والرومانية وبين تقاليد القرون الوسطى الخاصة بهذا الصنف الأدبي : « صنج العالم» لديبريه ، و « شكراً للحماقة » لإيرازم ، و « النوفيللات الوعظية » لسرفانتس ، و « الهجائية المينيبية حول فضائل كاتوليكون الأسباني » عام ١٥٩٤ التي تعتبر واحدة من أعظم الهجائيات السياسية في الأدب العالمي ، وهجائيات غريميلسهاوزن ، وكيفيدو وآخرين .

وفي العصر الحديث ، الى جانب تغلغل المينيبية في أعماق الأصناف الأدبية الاخرى التي اسبغ عليها الطابع الكرنفالي ، يتم كذلك حتى المواصلة بتطورها ( المينيبية ) المستقل عبر مختلف الصيغ والأشكال وتحت مختلف الأسماء : « الحوار اللوكياني » ، و « أحاديث حول مملكة الأموات » ( تنوع في الأشكال مع طغيان التقاليد العتيقة ) ، و « القصة الفلسفية » ( شكل من أشكال المينيبية المروف بالنسبة لعصر التنوير ) ، و « الاقصوصة الخيالية » ، و « الحكاية الفلسفية » ( هذه الأشكال التي حققت شيوعاً داخل الاتجاه الرومانتيكي ، عند هوفمان على سبيل المثال ) الى غير ذلك . هنا يتعين علينا أن نشير الى أن مختلف الاتجاهات الأدبية ،

والمناهج الابداعية في العصر الحديث استخدمت الخصائص الصنفية للمينيبية ، طبعاً بعد ان جددت فيها كلاً بطريقته الخاصة . وهكذا فإن « القصة الفلسفية » العقلية لفولتير ، على سبيل المثال ، و « الحكاية الفلسفية » الرومانتيكية لهوفمان تتصفان بملامح صنفية عامة بالنسبة للمينيبية ، كما اسبغ عليها الطابع الكرنفالي القوي بدرجة واحدة ، وذلك على الرغم من الاختلافات العميقة التي تميز اتجاهاتهما الفنية ، ومضامينها الفكرية ، وكذلك ، طبعاً ، خصائصهما الفردية الابداعية ، من بعضهما ( يكفي أن نقارن ، على سبيل المثال ، « ميكروميغاس » ، و « فتاة تساخيز » ) . لا بد من القول بأن المينيبية في آداب العصر الحديث كانت بمثابة الدليل الجوهري لأكثر أشكال إسباغ الطابع الكرنفالي كثافة ووضوحاً .

وفي الختام نرى أن الضرورة تقضي بأن نذكّر بأن الاسم الصنفي « المينيبية » ، شأنه في ذلك شأن الأسماء الصنفية الاخرى العتيقة - Epopee ( الملحمة ) ، و Tragedy ( تراجيديا ) ، و Idyll ( الرعوية ) وغيرها ، - تستخدم في الأدب الحديث للدلالة على **الجوهر الصنفي** ، وليس للدلالة على القانون الصنفي المحدد ( كما هو الحال في العصور العتيقة )[١٠] .

الى هنا نأتي على آخررحلتنا في ميدان تأريخ الأصناف الأدبية ، لنعود بعد ذلك الى دوستويفسكي ( وذلك على الرغم من أنه لم يغب عن بالنا طوال الفترة التي اقتضتها هذه الرحلة ) .

سبق أن لاحظنا خلال رحلتنا ، أن الوصف التشخيصي الذي قدمنا للمينيبية وللأصناف الأدبية التي كانت ترتبط معها بصلة قربى ، يشمل تماماً تقريباً حتى الخصاص الصنفية لإبداع دوستويفسكي . والآن يتعين علينا أن نجسد هذا المفهوم بشكل ملموس ، وذلك عن طريق تحليل أهم أعماله الأدبية من حيث الخصائص الصنفية .

هناك « قصتان خياليتان » من أعمال دوستويفسكي المتأخرة

- « بوبوك » ( ١٨٧٣ ) ، و « حلم إنسان تافه » ( ١٨٧٧ ) - يمكن أن نسمي كلاً منهما مينيبية بالمعنى الدقيق والعتيق تقريباً ، لهذا المصطلح ، ونظراً للدقة والوضوح الكبيرين اللذين ظهرت بهما الخصائص الكلاسيكية لهذا الصنف فيهما . وفي سلسلة من الاعمال الأدبية الاخرى ( « مذكرات من داخل القبو » ، و « الوادعة » الخ ) تقدم نسخاً لنفس ذلك الجوهر الصنفي ، أكثر تحرراً وأبعد عن النماذج العتيقة . اخيراً ، فإن المينيبية تتغلغل في جميع الأعمال الأدبية الكبيرة لدوستويفسكي ، خاصة في رواياته الناضجة الخمس ، فضلاً عن أنها تتغلغل في أكثر لحظات هذه الروايات أهمية . ولهذا فنحن نستطيع أن نقول مباشرة ان المينيبية ، في الحقيقة ، هي التي تحدد نغمة كل إبداع دوستويفسكي .

لا أظن أننا نرتكب خطأ لو نقول ان « بوبوك » من حيث عمقها وجرأتها - تعتبر واحدة من أعظم المينيبيات في كل الأدب العالمي . ولكننا سوف لن نتوقف هنا عند عمقها الغني بمضمونه ، - ان الذي يعنينا هنا الخصائص الصنفية بالذات لهذا العمل الأدبي .

ومما يلفت النظر هنا بالدرجة الاولى صورة القاص ونبرة قصته . فالقاص - « احدى الشخصيات »[١١] - وهو يقف على عتبة الجنون ( هذيان السكارى ) . عدا ذلك فهو إنسان لا يشبه الجميع ، أي انه ينحرف عن المعيار العام ، ويخرج من الخط العام للحياة ، محتقراً من قبل الجميع وهو بدوره يحتقر الجميع ، أي اننا نجد أمامنا نسخة اخرى جديدة من « إنسان من داخل القبو » . النغمة لديه قلقة ، مزدوجة ، ذات طبيعة تكافؤ بين الأضداد Ambivalence مكتومة وذات عناصر بهلوانية جحيمية ( مثلما نجد عند شياطين الاسرار ) .. وعلى الرغم من الشكل الخارجي للعبارات القصيرة والحاسمة و « المقطّعة الأوصال » ، فإنه يخفي كلمته الأخيرة ، ويتهرب منها . انه يقدم ، بنفسه ، وصفاً تشخيصياً لاسلوبه ، وذلك على لسان صديقه : « يقولون ، الاسلوب لديك ، يتغير ، انه مقطّع الأوصال . انك تقطّع ، وتقطّع - ثم جملة افتتاحية ، بعد ذلك يلي الجملة الافتتاحية جملة افتتاحية اخرى ، بعد ذلك تضع داخل أقواس شيئاً ما

آخـــر ، ثم تبـدأ من جـديـد تقـطّع ، وتقـطّع ... » ( المجلد العـاشر ، ص ٣٤٣ ) .

الحديث عنده مفعم داخلياً بالروح الحوارية وبالروح الجدالية . حتى ان القصة تبدأ مباشرة بالجدل مع شخص يدعى سيمون أرديالونوفيتش كان يتهمه بالسكر . كما يتجادل مع المحررين الذين يمتنعون عن نشر أعماله ( انه كاتب لم يحـظ بالاعتـراف ) ، مع الجمهـور المعاصر الذي لا يفهم الفكاهة . انه يتجادل في حقيقة الأمر مع جميع معـاصريـه . وبعد ذلك ، عندما يتطور الحدث الرئيسي يتجادل بسخط مع « الأموات المعاصرين » . هذا هو اسلوب القصة اللغوي المشبع بالحوارية والمزدوج الدلالة الذي يعتبر نموذجياً بالنسبة للمينيبية ، وهذه هي نغمتها .

في بداية القصة يعطىٰ حكم على الثيمة النموذجية بالنسبة للمينيبية المشبعة بالطابع الكرنفالي ، هذه الثيمة الخاصة بنسبية وتكافؤية الأضداد الخاصتين بكل من العقل ، والجنون ، والبصيرة ، والحماقة . بعـد ذلك يأتي وصف المقبرة وتشييع الجنازة .

ان كـل هذا الوصف مفعم بـالموقف التـدنيسي البعيـد عن الكلفـة والواضح تجاه المقبرة ، ومراسيم الدفن وتجاه نفس « قدسية الموت » . ان هذا الوصـف يستند بأكمله الى الاقترانات الخُلفية ( Oxymoron اجتمـاع لفظتين متناقضتين ) ، والى العلاقات غير المتكافئة الكرنفالية ، وهو مفعم كله بالتحقيرات ، وبالحط من الشان ، وبالرموز الكرنفالية جنباً الى جنب مع الاتجاه النتورالي الفظ .

اليكم عدداً من المقاطع النموذجية :

« خرجت للنزهة فوقعت على موكب جنازة ... اظن أني لم أزر المقبرة منذ ما يقرب من العشرين سنة ، يا له من مكان !

أولاً ، روح ، توافد اثنا عشر من الأموات . الأغطية ذات اثمـان مختلفة ، حتى لقد كانت هناك عربتان : واحدة لجنرال ، والاخرى لسيدة مـا . كـانت وجوه عـديـدة وقورة، وكـان هنـاك حزن مفتعـل أيضـاً، بينمـا كان هناك حتى الكثير من المرح المكشوف. المراسيم الدينيـة جيـدة : إنهـا

**مسـألة دخـل . ولكن الروح ، الروح . لم أتمنَّ أن اكـون رجـل دين** محلي » . ( **مقطع نموذجي بالنسبة للصنف الأدبي الخاص بالجناس التدنيسي** ) .

« نظرت الى وجوه الأموات بحذر ، دون أن تكون لي أي نية في تكوين انطباعات . كانت هنـاك تعبيرات تنم عن هـدوء ، وكان منهـا ما ينم عن امتعـاض أيضاً . عـلى العموم لم تكن الابتسـامات جيـدة ، خصـوصـاً عندهم ... » .

« غادرت ، عندما بدأت المراسيم الدينية ، للتجول **خارج البوابة** . بعد البوابة مباشرة كان هناك دار عجزة ، وعلى مسافة ليست ببعيدة هناك **مطعم** . لم يكن المطعم رديئاً على أي حال : يكفي أن يوفر لك لقمة تأكلها . كان فيه عدد كبير حتى من بين **المرافقين** . لاحظت أن هناك كثيراً من **المرح والنشـوة الحقيقية شـربت مع شيء من المقبـلات** » ( المجلد العـاشر ٣٤٣ ـ ٣٤٤ ) .

لقد وضعنا خطاً تحت العبارات الحادة جداً في تعبيرها عن عدم الكلفة والتدنيس ، وتحت العبارات التي تجمع بين الكلمات المتناقضة ، والمصورة لعلاقة غير متكافئة ، وللضعة ، ونتورالية ورمزية . اننا نجد أن النص مشبع بها بقوة كبيرة جداً . اننا نجد أمامنا نموذجاً مكثفاً جداً لاسلوب المينيبية المشبعة بالطابع الكرنفالي . نذكر بالمعنى الرمزي للاقتران القائم على التكافؤ بين المتضادات : موت ـ ضحك ( هنا مرح ) ـ احتفال ( هنا « تناولت شيئاً من المقبلات وشربت » ) .

بعد ذلك يبدأ تفكير القاص ، وكان قصيراً وغير مستقر ، وقد جلس على بلاطة الضريح ، **حول موضوع يتعلق بالاندهاش والاحترام** اللذين ابتعد عنهما الناس المعاصرون . ان هذا التأمل ضروري لفهم وجهة نظر المؤلف . بعد ذلك نعثر على تفصيل هو نتورالي ورمزي في آن واحد :

« الى جانبي ، على البلاطة ، استلقت **بقية سندويتشة** : **بـلادة ، وفي غير محلها** . أزحتها لتسقط على الأرض ، نظراً **لأنها ليست خبزاً** ، بل مجرد **سندويتشة** . بالمناسبة ، أن تسحق قطعة خبز **على الأرض** ، ليس في

ذلك ، على ما أعتقد ، اثم . بالامكـان مراجعـة تقويم سـوفورين ، بهـذا الشأن » ( المجلد العاشر ، ص ٣٤٥ ) .

ان هذا التفصيل النتورالي الى حد بعيد والتدنيسي - بقية سندويتشة على القبر - يقود الى التطرق الى رموز ذات طابع كرنفالي : أن تسحق قطعة خبز على الأرض، جائز - هذا بذار ، هذا إخصاب ، أما على أرضية غرفة مثلاً فممنوع - لأنه ميدان عقيم .

بعد ذلك يبدأ تطوير المحور الخيالي الذي يكون إناكـريزا ذات قـوة استثنائية ( يعتبر دوستويفسكي استاذاً عظيماً في الأناكريزا ) . القاص يسمع حوار الأموات في باطن الأرض . يتضـح أن حياتهم تستمـر داخل القبـور لبعض الوقت . الفيلسوف المتـوفى پلاتـون نيكولايفيتش ( تخيـل ينصرف الى « الحوار السقراطي » ) يوضح ذلك بما يلي :

« انه ( پلاتون نيكولايفيتش . م. باختين ) يوضح ذلك استناداً الى حقيقة بسيطة جداً ، بالضبط بما يلي : عندما عشنا هناك فوق الأرض ، فقد اعتبرنا ، من باب الخطأ ، موت ذلك المكان على أنه موت . الجسد هنا يبدو وكأنه ينتعش من جديد ، بقايا الحياة تتركز ، ولكن **داخل الوعي فقط** . ان هذا - في الحقيقة يصعب علي أن اوضح لكم - الحياة تستمر بطريقة ما وبلا وعي . كل شيء يتركز ، في اعتقاده ، في مكان ما داخل الوعي ويستمر لشهر آخر أو حتى شهرين أو ثلاثة أشهر... وقد يصل ذلك أحياناً الى نصف عام ... يوجد ، على سبيل المثال ، هنا شخص ، حتى انه تفسـخ تمامـاً تقريباً ، ولكن فجأة بعد مرور ربما ستة أسابيع تمتم فجأة بكلمة ، طبعاً ، لم يكن لها أي معنى ، ربما كانت بوبوك أو شيئاً من هذا القبيل : « بوبوك ، بوبوك » ، - ولكن هذا يعني أنه حتى فيه ، فقد كان جسده يتدفأ بشرارة ما غير ملحوظة ... » ( المجلد العاشر ، ص ٣٥٤ ) .

بهذا تتشكل وضعية استثنائية : **الحياة الأخيرة للوعي** ( شهران الى ثلاثة أشهر قبل الاستغراق الكامل في النوم ) ، الحياة المحررة من كل الظروف والقيود ، والمفاهيم ، والالتزامات وكل قوانين الحياة الاعتيادية ، انما هي **حياة خارج الحياة** . فكيف ستستخـدم من جانب « الأمـوات

المعاصرون » ؟ الأناكريزا تستفز وعي الأموات ، ليتكشف وعي كل منهم **بحرية كاملة لا** يحدها أي قيد . وهكذا يتكشف وعي كل ميت من الأموات .

تتكشف أمامنا جحيم نموذجية مشبعة بالطابع الكرنفالي في واحدة من المينيبيات : مجموعة كبيرة جداً ومتنوعة من الأموات الذين لم يستطيعوا في الحال أن يتحرروا من وضعياتهم وعلاقاتهم الأرضية البالية ، والمصادمات الكوميدية التي ظهرت على تلك الأرضية ، والنزاعات والخصومات ، ومن ناحية اخرى ، هناك التحرر ذو الطابع الكرنفالي ، والوعي باللامسؤولية الكاملة ، والشهوانية المكشوفة في الحياة الاخرى ، الضحك داخل القبور ( « ... اختضت جثة الجنرال **وهو يضحك** بانشراح » ) الى غير ذلك . ان النغمة الكرنفالية الحادة لهذه « الحياة خارج الحياة » التي تبدو متناقضة في الظاهر ، هذه النغمة تطالعنا منذ البداية ، وذلك بواسطة لعبة الورق « بَرَفرانس » التي جرت داخل القبر الذي يجلس عليه القاص ( طبعاً ، انها لعبة فاضية « عن ظهر قلب » ) . كل ذلك يعتبر ملامح نموذجية لهذا الصنف الأدبي .

البارون كلينيفيتش ، « أحد سفلة المجتمع الراقي المزيف » Pseudo ( كما يصف نفسه هو بالذات ) يصبح « ملكاً » على كرنفال الأموات هذا . سنقتبس كلماته التي تلقي الضوء على الأناكريزا وطريقة استخدامها . لقد صرح وهو يرفض التفسيرات الأخلاقية للفيلسوف بلاتون نيكولايفيتش ( التي نقلها ليبيزياتنيكوف ) :

« كفاية ، أما بعد ذلك ، فهذر تافه ، أنا واثق من ذلك ، المهم أن هناك شهرين أو ثلاثة أشهر من الحياة . وفي النهاية لا بد من ـ بوبوك . أنا أقترح أن يحاول الجميع من أجل أن يحصلوا خلال هذه الفترة على أكبر قدر ممكن من الهناء ، ولهذا فبإمكان الجميع أن يحققوا ضالتهم على الاسس التي تلائمهم . أيها السادة ؟ **نصيحتي ألا يستحي أحدكم من شيء** ! » .

وبعد أن منحه الأموات دعمهم المطلق ، وضح فكرته بعد ذلك ، بالطريقة التالية :

« **في البداية أطلب من الجميع الامتناع عن الكذب** . انني أؤكد على

ذلك لأنه أمر مهم ورئيسي . **الحياة على الأرض غير ممكنة من دون كذب ، ذلك أن الحياة والكذب كلمتان مترادفتان** . أما هنا فإننا ونحن نسعى للضحك ، لن نلجأ الى الكذب . اللعنة ، وماذا ، في الحقيقة ، يعني **القبر** ! **سنقص جميعاً بصوت عالٍ تواريخ حياتنا ولن نخجل من شيء** .
وأنا سأبادر الجميع الى الحديث عن نفسي . أنا لعلمكم ، من أكلة اللحوم . **كل هذا ارتبط هناك ، على الأرض ، بالحبال القذرة** . فلتسقط الحبال ، ولنحيي هذين الشهرين **في صدق يتسم بأقصى درجات الصراحة** ! **سنتعرى ونتجرد** !

ـ سنتعرى ، سنتعرى ! ـ صاح الجميع بأعلى أصواتهم » .
( المجلد العاشر ، ص ٣٥٥ ـ ٣٥٦ ) .

لقد اختتم حوار الأموات فجأة بطريقة كرنفالية :

« عندها **عطست** فجأة . لقد وقع ذلك بغتة وبلا قصد ، غير أن تأثيره كان مذهلاً : لقد صمت الجميع **كما لو انهم في مقبرة** ، لقد اختفى كل شيء مثل حلم . لقد حل صمت مقابر حقيقي » .

سأقتبس أيضاً التقويم الختامي الذي صدر عن القاص ، وهو تقويم مهم من حيث نغمته :

« كلا ، فهذا ما لا أستطيع السكوت عليه : كلا ، حقاً كلا ! بوبوك نفسه لا يقلقني في شيء ( لا أدري من أين طلع علينا بوبوك هذا ! ) .

فسق في مثل هذا المكان ، فسق يعم ليشمل آخر الآمال ، فسق الجثث المتحللة والمتعفنة ـ لم يرحم **حتى آخر لحظات الوعي نفسها** ! لقد منحت هذه اللحظات هبة و ... المهم ، المهم انه في مثل هذا المكان ! كلا ! فهذا ما لا أستطيع السكوت عليه ... » ( المجلد العاشر ، ص ٣٥٧ ـ ٣٥٨ ) .

هنا ، في حديث القاص ، تنغرز كلمات ونغمات خالصة تقريباً ، تعود لصوت آخر تماماً ، أعني لصوت المؤلف ، تنغرز ولكنها تنقطع عند الحرف « و ... » .

أما خاتمة القصة فهي ذات طبيعة صحفية ـ هجائية : سأحملها الى مجلة « المواطن » ، لقد نشروا هناك في مكان بارز صورة لأحد المحررين ،

اذن ربما سيوافق على نشرها » .

بهذه الصورة تقريباً كانت المينيبية الكلاسيكية عند دوستويفسكي . لقد حافظ الصنف الأدبي هنا على كماله العميق . حتى ليمكننا القول ان صنف المينيبية يكشف هنا عن أحسن امكانياته ويحقق درجته القصوى . ان هذا ، طبعاً ، بعيد كل البعد عن أن يكون مجرد **تقليد اسلوبي** لصنف أدبي منقرض . على العكس تماماً ، ففي هذا العمل الأدبي لدوستويفسكي **يواصل** صنف المينيبية **العيش** بكامل حياته الصنفية . لا شك أن حياة الصنف الأدبي، تكمن في انبعاثاتــه المتواصلة وحــالات تجدده من خــلال الأعمال الأدبية **الأصيلة** . ان « بوبوك » دوستـويفسكي طبعاً هــو عمل أصيل بمعنى الكلمة . ان دوستويفسكي حتى لم يكتب بارودي ( محاكاة ساخرة ) Parody لهذا النوع من الأصناف الأدبية ، انه استخدمه بحسب وظيفته الأصلية مباشرة . ومع ذلك فلا بد من التأكيد ، أن المينيبية دائماً ـ بما في ذلك العتيقة منها ـ تحاكي نفسهــا ، في حدود معينــة ، محاكــاة ساخرة . وهذه تعتبر احدى السمات الصنفية للمينيبية . ان عنصر محاكاة الذات محاكاة ساخرة هو أحد أسباب الحيوية الفائقة لهذا الصنف .

هنا يتعين علينا أن نتطرق الى المسألة المتعلقة بالمنابع الصنفية الممكنة التي استخدمها دوستويفسكي . ان جوهر كل صنف أدبي يتحقق ويتكشف بكل أبعاده ، وذلك فقط من خلال نسخه الشديدة التنوع والتي تظهر على امتداد التطور التأريخي لهذا الصنف . وكلما كانت هذه النسخ Variants أكثر انقياداً لإرادة الفنان ، امتلك لغة هذا الصنف بدرجة أكبر من المرونة والغنى ( وبالفعل ، فإن لغة الصنف ملموسة وتأريخية ) .

لقد فهم دوستويفسكي جيداً وبصورة دقيقة كل الامكانيات الصنفية للمينيبية . لقد امتلك حساً مميَّزاً وعميقاً جداً بخصوص هذا الصنف . ان مسألة تتبع كل الصلات الممكنة التي تربط دوستويفسكي مع مختلف صيغ وأشكال المينيبية ، ستنطوي ، لو حصلت ، على أهمية كبيرة سواء من أجل فهم أعمق للخصائص الصنفية لأعماله الابداعية ، أو من أجل تكوين تصور أدق حول تطوير التقاليد الصنفية نفسها من قبل دوستويفسكي .

لقد ارتبط دوستويفسكي مع أصناف المينيبية العتيقة بصورة وثيقة ومباشرة وذلك من خلال أدب العصر المسيحي المبكر ( أي من خلال « الإنجيل » و « سفر الرؤيا » ، و « السير » وغيرها ) . ولكنه كان مطلعاً ، دون شك ، حتى على النماذج الكلاسيكية للمينيبية العتيقة . من المرجح جداً أنه مطلع على مينيبية لوكيان « مينيب ، او رحلة الى مملكة الأموات » وعمله الآخر « أحاديث في مملكة الأموات » ( مجموعة هجانيات حوارية صغيرة ) . في هذه الأعمال تعرض أنماط متنوعة من **تصرفات الأموات** في ظروف عالم الموت ، أي في الجحيم التي اسبغ عليها الطابع الكرنفالي . نستطيع أن نقول ان لوكيان ـ وهو « فولتير العصور القديمة » ـ كان معروفاً جداً في روسيا منذ القرن الثامن عشر[١٢] . كما كان سبباً لظهور عدد كبير من الأعمال الأدبية المقلدة لأدبه ، أما الموقف الصنفي المتمثل بـ « لقاء في عالم الأموات » فقد أصبح ظاهرة شائعة جداً في الأدب . بما في ذلك إجراء التمارين المدرسية عليه .

ولربما كان دوستويفسكي مطلعاً حتى على مينيبية سينيكا ( Apokolokintozis ) . اننا نعثر عند دوستويفسكي على ثلاث لحظات تذكرنا بهذه الهجائية :

١ ـ « المرح المكشوف » لدى المشيعين في المقبرة . عند دوستويفسكي يذكرنا بالمقطع التالي عند سينيكا : كلاوديوس طار من الاولمب الى الجحيم من خلال الأرض ، وعلى الأرض يطلع على موكب تشييعه ويلاحظ أن كل المشيعين كانوا مرحين جداً ( باستثناء المشاكسين ) .

٢ ـ ممارسة لعبة الورق المسماة « بَرَفْرانس » عبثاً . « عن ظهر قلب » ، يمكن أن تذكر بلعبة كلاوديويس بالعظام في الجحيم . زد على ان هذه اللعبة كانت عبثاً هي الاخرى ( العظام كانت تسقط قبل ان ترشق ) .

٣ ـ ان التعرية النتورالية للموت عند دوستويفسكي تذكرنا بالتصوير النتورالي للأكثر فظاظة لموت كلاوديوس الذي يموت ( يشع الروح ) في لحظة التغوط[١٣] .

كذلك لا يقبل الشك . تعرف دوستويفسكي القريب بهذه الدرجة أو

تلك ، حتى على أعمال أدبية عتيقة اخـرى تنتمي الى هذا الصنف ـ عـلى « ساتيريكون » ، وعلى « الحمار الذهبي » وغير ذلك من الأعمال[١٤] .

يمكن لمصادر دوستويفسكي الصنفية الاوربية أن تكون عديدة جداً ومتنوعة جداً ، وهذه المصادر هي التي كشفت له عن غنى وتنوع المينيبية . من المحتمـل أنه عـرف مينيبية بـوالو المجادلة بـطريقـة أدبيـة « أبـطال الرواية » ، ولربما عرف كذلك حتى هجائية غوته المجـادلة بطريقـة أدبية « ويلاند والآلهة ، والأبطال » . ولربما كان مطلعاً على « حوارات الأموات » لكـل من فينيلون وفونتينيـل ( كان دوستـويفسكي خبيراً رائعـاً بـالأدب الفرنسي ) . كل هذه الهجائيات مرتبطة بتصوير مملكة الموت ، وكلها تتمسك ظاهرياًبالشكل العتيق ( خصوصاً عند لوكيان ) لهذا الصنف الأدبي .

ان لمينيبيات ديدرو الحرة من حيث شكلها الخارجي ولكنها نموذجية من حيث جوهرها الصنفي ، ان لهذه المينيبيات أهمية جوهرية جداً لفهم التقاليد الصنفية عند دوستويفسكي . ولكن نغمة القصة واسلوبها عنـد ديدرو ( أحياناً تكون بروح الأدب الشهواني للقرن الثامن عشر ) متميز ، طبعاً ، من مثيله عند دوستويفسكي . ففي « ابن أخ رامو » ( الذي هو في جوهره مينيبية أيضاً ، ولكن بـلا عنصر خيالي ) يـذكرنـا لحنه الخـاص بالاعترافـات المكشوفـة الى أقصى حد وبـلا أدنى ظل للندم ، يـذكرنـا بـ« بوبوك » . كذلك نفس صورة ابن أخ رامو ، هذا « النمط الضاري » على المكشوف ، والذي يعتبر الأعراف الاجتماعية ، شأنه في ذلك شأن كلينفيتش تماماً « حبالاً نتنة » ، والذي لا يعترف إلا بـ« الحقيقة الصفيقة » ، هذه الصورة تذكرنا أيضاً بصورة كلينفيتش .

ومن خلال « القصص الفلسفية » لفولتير تعرف دوستويفسكي على ضرب مغاير من المينيبية الحرة . هذا النمط من المينيبية كان قريباً من عدد من جوانب إبداعه ( كانت عند دوستويفسكي نية كذلك في أن يكتب « كانديد روسية » .

يجدر بنا أن نذكر بالأهمية الكبيرة ، بالنسبـة الى دوستويفسكي ، التي تنطوي عليها **الثقافة الحوارية** لكل من فولتير وديدرو ، هذه الثقافة

التي ترقى الى « الحوار السقراطي » ، والى المينيبية العتيقة ـ وجزئياً ـ حتى الى الخطبة اللاذعة Diatribe ، والى مناجاة النفس Soliloquy .

نمط آخر من المينيبية الحرة ، مع عنصر خيالي وخرافي ، كان متمثلاً في أعمال هوفمان الابداعية ، الذي مارس تأثيراً ملحوظاً جداً على دوستويفسكي في مراحل إبداعه الاولى . كما لفت انتباه دوستويفسكي حتى قصص أدغار ألن بو القريبة في جوهرها من المينيبية ، وفي ملاحظتهِ « ثلاث قصص لأدغار ألن بو » شخَّص دوستويفسكي بشكل صائب جداً خصائص هذا الكاتب ، القريبة الى نفسه هو بالذات :

« انه يتناول دائماً ، تقريباً ، الحياة ذات الطابع المغرق في الغرابة ، كما أنه يضع بطله في موقف نفسي أو خارجي غريب جداً ، ويا لقوة نفاذ البصيرة ويا للدقة المذهلة التي يتحدث بها عن حالة الروح عند هذا الانسان ! »[١٥] .

الحقيقة ان هذا التشخيص يطرح لحظة واحدة فقط من لحظات المينيبية ـ خلق وضعية محورية شديدة الغرابة ، أعني تكوين أنكريزا مستفزة ، غير أن هذه اللحظة بالذات هي التي طرحها دوستويفسكي دائماً على أنها الخاصية الرئيسية المميزة في منهجه الإبداعي الشخصي .

ان استعراضنا ( البعيد كل البعد عن أن يكون كاملاً ) للمصادر الصنفية عند دوستويفسكي ، يبين كيف أنه عرف أو استطاع أن يعرف مختلف أضرب المينيبية ، والصنف الأدبي المرن جداً ، والغني بإمكانياته ، والمكيَّف بدرجة كبيرة من أجل التغلغل في « أعماق النفس البشرية » . ومن أجل الطرح الحاد والعاري لـ « المسائل الأخيرة » .

وبالاستناد الى قصة « بوبوك » ، نستطيع أن نبين كيف أن الجوهر الصنفي للمينيبية لبَّى حاجة كل تطلعات دوستويفسكي الإبداعية الأساسية . وتعتبر هذه القصة ، من زاوية العلاقة الصنفية ، احدى أهم أعمال دوستويفسكي الأساسية .

يحسن بنا أن نلتفت بالدرجة الاولى الى ما يلي . ان « بوبوك » الصغيرة الحجم ـ وهي واحدة من أصغر القصص المحورية عند

دوستويفسكي ـ تعتبر العالم الأصغر Microcosm بين جميع أعماله الابداعية . ان أفكاراً وثيمات وصوراً عديدة جداً ، وهامة جداً أيضاً ، في أعماله الابداعية ـ السابقة منها واللاحقة ـ ظهرت هنا في شكل عارٍ وحاد جداً : الفكرة القائلة بأن « كل شيء جائز » اذا لم يكن هناك لا إله ولا خلود للروح ( وهذه واحدة من أبرز صور الأفكار في أعماله الابداعية ) ، والثيمة المرتبطة بذلك والخاصة بالموعظة بلا ندم وبـ « الحقيقة الوقحة » والتي تتغلغل كل أعمال دوستويفسكي الابداعية ، ابتداء بـ « مذكرات من داخل القبو » ، ثم هناك ثيمة اللحظات الأخيرة من الوعي ( المرتبطة في الأعمال الاخرى مع ثيمات الموت شنقاً أو عن طريق الانتحار ) ، ثم هناك ثيمة الوعي الذي يقف على حافة الجنون ، وثيمة الشهوانية المتغلغلة الى أعلى مستويات الوعي والأفكار ، وثيمة الحياة « غير اللائقة » والتي هي « في غير محلها » المنقطعة عن الجذور الشعبية والعقيدة الشعبية ، الخ ـ ان كل هذه الثيمات والأفكار التي صبت في شكل عارٍ ومكثف ، حشرت في إطار هذه القصة ، الذي بدا وكأنه ضيق .

وحتى الصور الرئيسية لهذه القصة ( انها ، في الحقيقة ، ليست كثيرة ) تذكرنا بالصور الاخرى في أعمال دوستويفسكي الابداعية : كلينيفيتش يكرر في شكل مبسط وحاد كلاً من الأمير فالكوفسكي ، وسفيدريغايلوف وفيدور بافلوفيتش ، والقاص « شخص واحد » ـ هو نسخة Variant من « إنسان من داخل القبو » . ليست غريبة علينا ، في حدود معينة ، حتى صور : الجنرال بيرفوييدوف[١٦] ، والشهواني العجوز الوجيه الذي بذر مبلغاً كبيراً خصصته الدولة « للأرامل والأيتام » ، والمتزلف ليبيزياتنيكوف ، والمهندس التقدمي الذي أراد أن « يقيم الحياة هنا على أسس عقلانية».

يشغل الانسان البسيط ( صاحب الدكان الميسور الحال ) مكاناً خاصاً بين الأموات . انه الوحيد الذي حافظ على صلته بالشعب وبعقيدته ، ولهذا تجده يتصرف ، حتى في القبر ، بلياقة ، ويستقبل الموت ، بوصفه سراً من الأسرار المقدسة ، أما ما يجري من حوله ( بين الأموات الفساق )

فقد فسره على أنه « تخبط الروح بين المحن والآلام » ، انه ينتظر بفارغ الصبر « الأربعينية » ( « حبذا لو حلت أربعينيتنا بسرعة : سأسمع عندئذ أصواتهم النائحة فوقي ، بكاء الزوجة وبكاء الأطفال الخافت ! .. » ) ان لياقة حديث هذا الانسان البسيط واسلوبه التبجيلي يقفان على الضد من الصفاقة البعيدة عن الكلفة وغير المناسبة لدى الآخرين جميعاً ( الأحياء منهم والأموات ) ويسبقان ويبدران من نواحٍ معينة الصورة المقبلة للجوّال ماكار دولغوروكي ، وذلك على الرغم من أن الانسان البسيط « الوقور » قد قدم هنا ، من خلال تقاليد المينيبية ، في ظلال خفيفة من الفكاهة وبشيء من عدم اللياقة .

بالاضافة الى ذلك ، فإن الجحيم التي أسبغ عليها الطابع الكرلنفالي في « بوبوك » يذكرنا بقوة بتلك المشاهد الخاصة بالمنازعات والفواجع التي تحظى بمثل هذه الأهمية الجوهرية في جميع أعمال دوستويفسكي تقريباً . ان هذه المشاهد التي تقع عادة في غرف استقبال ، هي طبعاً أكثر تعقيداً وتنوعاً ، وأغنى بالتصادمات الكرنفالية ، وبالعلاقات غير المتكافئة ، الحادة ، وبالحالات التوفيقية وبعمليات جوهرية خاصة بالتتويج ـ نزع التاج ، ولكن جوهرها الداخلي متشابه : تتقطع ( أو على الأقل تضعف للحظة ) « الحبال العفنة للأكاذيب الشخصية والرسمية، وتتعرى النفوس البشرية ، المرعبة وكأنها في الجحيم ، أو ، على العكس من ذلك ، النقية والمشرقة . يبدو الناس للحظة خارج ظروف الحياة الاعتيادية مثلما يحدث في ساحة الكرنفال أو في الجحيم ، ويتكشف معنى آخر ـ أكثر أصالة ـ لأنفسهم بالذات ولعلاقاتهم بعضهم ببعض .

هكذا ، على سبيل المثال ، يكون المشهد الشهير في عيد تسمية ناستاسيا فيليبوفنا « الأبله » . هنا يوجد ما يذكرنا بالسمات الخارجية في « بوبوك » : فيرديشنكو ( أشبه بشيطان صغير في مسرحية أسرار ) يقترح لعبة صغيرة ـ أن يقص كل واحد أسوأ تصرف قام به في حياته ( قارن ذلك باقتراح كلينيفيتش « سنقص جميعاً بصوت عالٍ تواريخ حياتنا ولن نخجل من شيء » ) . الحقيقة أن سرد هذه التواريخ لم ترض توقعات فيرديشنكو ،

ولكن هذه الـ « لعبة الصغيرة » ساعدت على تهيئة ذلك الجو الكرنفالي السوقي الذي تجري فيه تلك التقلبات الكرنفالية الخاصة بمصائر الناس وسحناتهم ، وتتعرى تلك الحسابات الوقحة وتتردد نبرات حديث ناستاسيا فيليپوفنا الـمُعرِّي البعيد عن الكلفة بطريقة سوقية . اننا لا نمس هنا ، طبعاً ، المعنى الاجتماعي والنفسي والأخلاقي العميق لهذا المشهد ـ الذي يعنينا هنا هو الجانب الصنفي بوجه خاص ، لهذا المشهد ، **وتلك النغمات التوافقية** Overtone **الكرنفالية** التي تتردد أصداؤها تقريباً في كل صورة وكل كلمة ( بكل ما فيها من واقعية وإبانة عن الدوافع ) ، وذلك المستوى الثاني للساحة الكرنفالية ( والجحيم التي أسبغ عليها الطابع الكرنفالي ) ، الذي يتراءى تقريباً من خلال النسيج الحقيقي لهذا المشهد .

سأُسمِّي مشهداً آخر أسبغ عليه الطابع الكرنفالي بحدة خاص بالنزاعات والتعرية جرى خلال الحفل التأبيني الذي اقيم على روح مارميلادوف ( في « الجريمة والعقاب » ) ، أو مشهداً آخر أكثر تعقيداً وقع في الصالون الراقي لفارفارا بيتروفنا ستافروجينا في « الأبالسة » بمشاركة « العرجاء » المجنونة ، ومع خطبة أخيها العقيد ليبياركين ، ومع أول ظهور لـ « إبليس » بيتر فيرخوفينسكي ، ومع التوفيقية الحماسية عند فارفارا بيتروفنا ، ومع فضح وطرد ستيبان تروفيموفيتش ، وحالة الهستيريا والإغماء التي أصابت ليزا ، ومع صفعة شاتوف ستافروجين وهكذا . وكل شيء هنا مفاجيء ، وغير مناسب ، وغير ملائم وغير جائز في المجرى الاعتيادي و « الطبيعي » للحياة . لا يمكن أبداً أن يتصور المرء مثل هذا المشهد ، مثلاً ، في رواية من روايات ليف تولستوي أو تورجينيف . انه ليس صالوناً من صالونات المجتمع الراقي ، بل مساحة بكل منطقها النوعي الخاص بالحياة الكرنفالية السوقية . أذكر ، أخيراً ، باللون المينيبي الكرنفالي الواضح جداً والخاص بمشهد النزاعات في صومعة الأب زوسيما « الاخوة كرامازوف » .

ان مشاهد النزاعات هذه ـ وهي تشغل مكاناً هاماً في أعمال دوستويفسكي الابداعية ـ لاقت دائماً تقريباً موقفاً رافضاً من جانب

المعاصرين[١٧] وهي ما تزال تلاقي مثل هذا الموقف حتى الآن . انها بدت في السابق وتبدو الآن غريبة اذا نظر اليها من زاوية حياتية وغير مبررة اذا نظر اليها من زاوية فنية . لقد عزوها دائماً الى تعلق المؤلف بمبدأ إحداث التأثير المصطنع والخارجي البحت . أما في الواقع فإن هذه المشاهد تنسجم مع روح واسلوب كل أعمال دوستويفسكي . انها ترتبط بها ارتباطاً عضوياً وقوياً ، وليس فيها ما هو مفتعل : انها تتحدد ، مأخوذة ككل أو على مستوى الجزئيات والتفاصيل ، بالمنطق الفني الحقيقي لتلك المشاهد الكرنفالية والمواصفات الكرنفالية التي شخصناها سابقاً والتي تسربت خلال القرون الى الخط الكرنفالي داخل النثر الفني . ويكمن في أساس هذه المشاهد موقف كرنفالي عميق من العالم ، هذا الموقف الذي يوحد كل ما يبدو مفاجئاً وسخيفاً فيها ويسبغ عليها قيمة فكرية ويؤلف حقيقتها الفنية .

وتقدم « بوبوك » ، بفضل محورها **الخيالي** ، هذا المنطق الكرنفالي في شكل مبسط الى حد ما ( وهذا ما يتطلبه المحور ) ، ولكنه حاد وعارٍ ولهذا السبب فإنه يصلح أن يكون تعليقاً Commentary على الظواهر الأكثر تعقيداً ولكنها المماثلة في أعمال دوستويفسكي الابداعية .

في قصة « بوبوك » تتجمع في بؤرة واحدة خيوط الأشعة الصادرة عن الأعمال السابقة والأعمال اللاحقة عند دوستويفسكي . لقد استطاعت قصة « بوبوك » أن تكون مثل هذه البؤرة وذلك بالضبط لأنها مينيبية . ان كل عناصر أعمال دوستويفسكي الابداعية تحس نفسها هنا وكأنها داخل بيئتها الطبيعية . ان الأُطر الضيقة لهذه القصة ، كما نرى ، بدت ملائمة جداً .

مرة اخرى نذكر ، ان المينيبية هي صنف أدبي **شامل خاص بآخر المسائل** . ان الحدث فيها لا يجري « هنا » و « الآن » وحسب ، بل في العالم كله وفي الأبدية : على الأرض ، وفي الجحيم وفي السماء . عند دوستويفسكي تقترب المينيبية من مسرحية الأسرار .

ان مسرحية الأسرار ليست سوى نسخة اخرى درامية وقروسطية من المينيبية . ان المشاركين في المشهد عند دوستويفسكي يقفون على عتبة الشيء ( على عتبة الحياة والموت ، الكذب والحقيقة ، العقل والجنون ) .

وهؤلاء المشاركون يقدمون هنا بوصفهم **اصواتــاً** ، تتردد اصداءها وتقف « أمام الأرض والسماء » . وحتى الفكرة المركزية هنــا تكون ذات طابــع « أسراري » Mystery ( الحقيقة بروح مسرحيات الأسرار الفردوسية ) : ان « المعاصرون الأموات » هم بذور عقيمة القيت في الأرض ، ولكنها غير قابلة لا للموت ( اي ان تتطهر من نفسها وتتنقى وتسمو فوق نفسها ) . ولا أن تنبعث متجددة ( أي أن تثمر ) .

أما العمل الأدبي الثاني عند دوستويفسكي ، والأساسي من الناحية الصنفية فهو « حلم إنسان تافه » ( ١٨٧٧ ) .

ان هــذا العمــل الأدبي يــرقى ، من حيث جــوهــره الصنفي ، الى المينيبية ، ولكن الى شكل آخر من اشكالها : الى « الهجائية الحلمية » والى « الرحلات الخيالية » المطعمة بالعناصر الطوباوية . ان كلا هذين الشكلين يلتقيان غالباً مع المينيبية ، نتيجة لتطورهما المنطقي .

وكما سبق أن قلنا ، فإن الحلم بالمعنى الفني الخاص ( غير الملحمي ) دخل لأول مرة الى الأدب الاوربي في صنف « الهجائية المينيبيــة » ( وفي مجال ما هو مضحك بجد بصورة عامة ) . في الملحمة لم يخرق الحلم وحدة الحياة التي يجري تصويرها ، ولم يشكل خطاً محورياً ثانياً ، كما انه لم يخرق حتى الكمال **البسيط** لصورة البطل . الحلم لم يتعارض مع الحياة الاعتيادية بوصفه حياة ممكنة اخرى . ان مثل هــذا التعارض ( من هــذه الزاوية أو تلك ) هو الذي يظهر لأول مرة في المينيبية . الحلم يــطرح هنا بالضبط على أنه إمكانية لحياة من نوع آخر تماماً ، أخذت شكلها على ضوء قوانين اخرى ، بالمقارنة مــع الحياة الاعتيــادية ( تكــون احيانــاً « عالمــاً بالمقلوب » تماماً ) . ان الحياة التي تُرى في المنام ، تنحِّي جــانباً الحيــاة الاعتيادية وتحتم فهمها وتقويمها بطريقة اخرى ( على ضوء إمكانية إدراكية اخرى ) . ويصبح الانسان في المنام إنساناً آخر ، انه يكتشف في نفســه إمكانيات اخرى ( منها ما هو أردأ ومنها ما هو احسن ) ، كما انه يختبر ويجرب بواسطة هذا الحلم . ويقوم الحلم احياناً بوصفه تتويجاً للانسان والحياة وإطاحة بهما في آن واحد .

وهكذا ففي الحلم يجري تكوين وضعية استثنائية غير ممكنة في الحياة الاعتيادية ، تشكل نفس ذلك الهدف الأساسي للمينيبية - أعني اختبار الفكرة وإنسان الفكرة .

ان التقاليد المينيبية الخاصة بالاستخدام الفني للحلم تواصل العيش حتى في المرحلة التالية من تطور الأدب الاوربي بأشكال وظلال مختلفة ومتنوعة : في « أحلام النوم » للأدب القروسطي ، وفي الهجائيات التي تعتمد على المبالغات الفنية الساخرة Grotesque خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ( لقد ظهرت بوضوح خصوصاً عند كيفيدو وغريميلسهاوزن ) ، وفي الاستخدام الخرافي الرمزي عند الرومانتيكيين ( بما في ذلك ، في الشعر الغنائي المتميز الخاص بأحلام النوم عند هينريخ هايني ) ، وفي الاستخدام السايكولوجي والطوباوي - الاجتماعي في الروايات الواقعية ( عند جورج صاند ، وعند تشيرنيشيفسكي ) . يجب أن نشير بصورة خاصة الى ذلك النهج الهام الخاص بالأحلام المجسدة للأزمات ، التي تقود الانسان الى التجدد والانبعاث ( لقد استخدم الشكل التأزمي للحلم حتى في الأدب الدرامي : عند شكسبير وكالدرون ، وفي القرن التاسع عشر عند غريلبارسير ) .

لقد استخدم دوستويفسكي على نطاق واسع الامكانيات الفنية للحلم بكل أشكاله وظلاله . ربما لم يكن في كل الأدب الاوربي أديب لعب الحلم مثل هذا الدور الكبير ومثل هذا الدور الجوهري في أعماله الابداعية مثلما نجده عند دوستويفسكي . يكفي أن نتذكر أحلام راسكولنيكوف ، وسفيدريغايلوف ، وميشكين ، وإيپوليت ، والمراهق ، وفيرسيلوف ، واليوشا كارامازوف ودميتري كارامازوف ، وأن نتذكر ذلك الدور الذي لعبته هذه الأحلام في تجسيد المنهج الفكري للروايات التي وقعت فيها . ان الأحلام المجسدة للأزمات هي الغالبة في أعمال دوستويفسكي . والى مثل هذا الشكل من الأحلام يمكن أن ينسب حلم « الانسان التافه » .

أما ما يخص الشكل الصنفي لـ « الرحلات الخيالية » ، المستخدم في « حلم إنسان تافه » فكل الدلائل تشير الى أن دوستويفسكي كان مطلعاً على

كتاب سيرانو دي برجـراك « عالم آخـر ، أو دول القمر وامبـراطوريته » ( ١٦٤٧ ـ ١٦٥٠ ) . هنا نجد وصفاً للجنة الأرضيـة على القمـر ، هذه الجنَّة التي طرد منها القاص لسوء سلوكه . يرافقـه في رحلته عـلى القمر « شيطان سقراط » ، الأمر الذي يمكن المؤلف من إدخال العنصر الفلسفي ( بروح الاتجاه المادي عند غاسيند ) . يعتبر كتاب برجراك ، استناداً الى شكله الخارجي ـ رواية فلسفية خيالية بأكملها .

ان مينيبيـة غـريميليسهـاوزن « تحليق رحـالة الى القمـر » ( Der Fliegende Wandersmann Nach Dem Monde ) مثيـرة للاهتمـام ، انهـا تغرف مع كتاب« سيرانو دي برجراك » من منبع واحـد . ان أول ما يلفت نظرنا هنا العنصر الطوباوي العام . يجري تصـوير صـدق سكان القمـر ونقائهم المطلق . انهم لا يعرفون لا الآثـام ، ولا الجرائم ، ولا الكـذب . بلادهم تعيش في ربيع دائم ، ويعمرون طويلاً ، أما الموت فيستقبل باحتفال بهيج بين الأصدقاء . والأطفـال الذين يولدون مـع ميول شـريرة يجـري إرسالهم الى الأرض ، حتى لا يعدوا المجتمع . تجري الاشـارة بدقـة الى تأريخ وصول البطل الى القمر ( بالضبط مثلما يشير دوستويفسكي الى تأريخ الحلم ) .

لا بـد أن دوستـويفسكي كـان قـد اطلع عـلى مينيبيـة فـولتـير « ميكروميغاس » ( الكبير والصغير . المترجم ) ، التي تندرج في نفس ذلك الخط الخيالي الذي ينحِّي جانباً الواقع الأرضي ، والخاص بتطور المينيبية .

ان الذي يثير دهشتنا في « حلم إنسان تافـه » بالدرجـة الاولى تلك الشمولية القصوى لهذا العمل وتركيزه الكبير في الوقت نفسه ، بالاضافة الى إيجازه الفلسفي الفني المذهـل . ليس في هذا العمـل أثر لنـزعة البـرهنة المنطقية Discursive . تطالعنا فيه بوضوح كبير تلك القدرة الاستثنائيـة لدوستويفسكي على أن يرى فنياً ويحس بتلك الفكرة التي تحدثنا عنها في الفصل السابق . اننا نجد أمامنا فنانَ فكرة حقيقياً وأصيلاً .

ان « حلم إنسان تافه » تتضمن مفهوماً كاملاً وعميقاً عن المينيبية الشاملة ، بوصفها صنفاً أدبياً خاصـاً بالمشـاكل الأخيـرة للعقيدة ، مـع

شمولية خاصة بمسرحية أسرار قروسطية تصور مصير الجنس البشري : الجنَّة الأرضية ، الخطيئة الكبرى ، التكفير عن الذنوب . في « حلم إنسان تافه » تتكشف بوضوح صلة القربى الداخلية التي تربط بين هذين الصنفين ، المرتبطين فيما بينهما حتى بصلة تأريخية نشوئية Genetic . غير أن النمط العتيق ( اغريقي وروماني ) هو الذي يسود هنا على الصعيد الصنفي . وعلى العموم فالذي يسود في « حلم إنسان تافه » الروح العتيق وليس الروح المسيحي .

ان « حلم إنسان تافه » تتميز جداً وبوضوح من « بوبوك » من حيث اسلوبها وتكوينها : انها تتضمن عناصر جوهرية خاصة بالخطب اللاذعة Diatribe ، والمواعظ ، والاعترافات . ان مثل هذا التركيب الصنفي شائع عموماً في أعمال دوستويفسكي الابداعية .

يتكون الجزء المركزي من هذا العمل من القصة حول حلم يرى في المنام . يقدم هنا وصف رائع ، اذا جاز التعبير ، للخصوصية التكوينية للحلم :

« ... **لقد حدث كل شيء بالضبط مثلما يحدث في الحلم ، حيث تقفز عبر المسافات وعبر الأزمان ، وعندما تتخطى قوانين الوجود والعقل ، ولا تتوقف إلا عند تلك النقاط والمسائل التي تثير اهتمام القلب** » ( المجلد العاشر ، ص ٤٢٩ ) .

انه ، في الحقيقة ، وصف صائب تماماً للطريقة التكوينية لبناء المينيبية الخيالية . بالاضافة الى ذلك ، فإن هذا الوصف يمكن أن يعم ، باستثناء حالات قليلة ، على كل المنهج الابداعي عند دوستويفسكي . ان دوستويفسكي لا يستخدم أبداً ، تقريباً ، في أعماله الأدبية الزمن البيوغرافي التأريخي المستمر نسبياً ، أي الزمن الروائي بمعنى الكلمة ، انه « يقفز » من خلاله ، انه يركز الحدث في **نقاط الأزمات ، والانعطافات ، والكوارث** ، حيث تصبح اللحظة معادلة من حيث قيمتها الداخلية لـ « بليون سنة» ، أي انها تفقد حدودها الزمانية . كذلك انه يقفز ، في الحقيقة ، عبر المسافة ويركز الحدث فقط في « نقطتين » اثنتين : على العتبة

( عند الباب ، عند المدخل ، عند السلم ، في الممر الى غير ذلك ) ، حيث تقع الأزمة والانعطاف ، أو في الساحة ، التي يستعاض عنها عادة بغرفة الاستقبال ( صالة ، مطعم ) ، حيث تقع الكارثة أو الخصومة . هكذا هو بالضبط مفهومه الفني حول الزمان والمكان . انه يقفز غالباً عبر حالة المماثلة للحقيقة ، التجريبية والتفصيلية ، وعبر المنطق العقلي . ولهذا كان صنف المينيبية قريباً من نفسه .

لقد شاع في المنهج الابداعي لدوستويفسكي بوصفه فنان الفكرة ، حتى مثل هذه الكلمات التالية في « حلم إنسان تافه » :

« ... لقد رأيت الحقيقة ، ـ لم أستنتجها عقلياً ، بل رأيتها ، رأيتها ، وملأت روحي الى الأبد بصورتها الحية » ( المجلد العاشر ، ص ٤٤٠ ) .

تعتبر « حلم إنسان تافه » من حيث مجموعة مواضيعها Themes انسكلوبيديا كاملة تقريباً للثيمات الرئيسية عند دوستويفسكي ، وفي الوقت نفسه فإن هذه الثيمات مع اسلوب معالجتها الفنية نفسه من الصفات الملازمة جداً للصنف الكرنفالي للمينيبية ، لا بد من التوقف عند عدد منها .

١ ـ يلمس بوضوح في الكيان المركزي لـ « الانسان التافه » صورة تكافؤ الضدين ـ المضحك بجد ـ الخاصة بـ « الأحمق الحكيم » و « المهرج التراجيدي » في الأدب الكرنفالي . غير أن مثل هذه التكافؤية بين الضدين تعتبر من الصفات الشائعة بالنسبة لجميع أبطال دوستويفسكي ـ في الحقيقة ، يأتي ذلك عادة في شكل أكثر تلطيفاً وتخفيفاً ـ . من الممكن القول بأن الفكرة الفنية عند دوستويفسكي لا تنطوي بذاتها على أي قيمة انسانية خالية من عناصر غرابة من نوع ما ( في مختلف صيغها وأشكالها Varitation ) . يتكشف ذلك بأكبر درجة من الوضوح في صورة ميشكين . ولكن يوجد حتى لدى جميع أبطال دوستويفسكي الرئيسيين الآخرين ـ عند راسكولنيكوف ، وعند ستافروجين ، وعند فيرسيلوف ، وعند إيفان كرامازوف ـ يوجد دائماً « شيء ما مضحك » ، وان كان في شكل مخفف . بهذه الدرجة أو تلك .

نعود فنكرر القول بأن دوستويفسكي ، بوصفه فناناً ، لا يمثل بنفسه

قيمة انسانية احادية النغمة . في مقدمة رواية « الاخوة كرامازوف » التي جاءت تحت عنوان « كلمة المؤلف » يؤكد دوستويفسكي حتى على الجوهر التأريخي الخاص للغرابة Eccentricity : « ذلك أن غريب الأطوار ليس فقط لا يكون دائماً مفصولاً ومعزولاً عن الآخرين ، بل على العكس ، فربما يحدث أن يحمل في نفسه ، في بعض الأحيان ، ما يمكن اعتباره لب ما هو كامل ، أما ما عداه من معاصريه ، فيبدون وكأن هبة ريح ما قد بددتهم من حوله ... » ( المجلد التاسع ص ٩ ) .

في صورة « الانسان التافه» يجري الكشف بوضوح عن هذه التكافؤية بين الضدين بما ينسجم وروح المينيبية .

تتسم أعمال دوستويفسكي حتى **بامتلاء الوعي الذاتي** لـ « الانسان التافه » : انه نفسه يعرف أحسن من أي إنسان آخر أنه تافه . ( « ... اذا ما كان على الأرض إنسان يعرف أكثر من غيره بحقيقة كوني تافهاً ، فسيكون هذا الانسان أنا نفسي ... » ) . وانه ، اذ يبدأ موعظته بخصوص الجنة على الأرض ، فهو يعرف جيداً استحالة تحقيقها : « بل وسأقول بالاضافة الى ذلك : ولنفرض ، ولنفرض أن الجنة لن تتحقق أبداً ( وأنا أعرف ذلك سلفاً ! ) ـ مع هذا فساواصل التبشير بذلك » ( المجلد العاشر ، ص ٤٤١ ) . انه انسان غريب الأطوار يعي بحدة نفسه وكل شيء من حوله . ليس فيه ولا حتى ذرة واحدة من السذاجة . انه انسان يستحيل إنجازه ( نظراً لأنه ليس هناك ما يبقى خارج حدود وعيه ) .

٢ ـ تفتتح القصة بثيمة تعتبر نموذجية جداً بالنسبة للمينيبية ، خاصة بإنسان ينفرد وحده بمعرفة الحقيقة ولهذا السبب فإن الجميع يضحكون عليه ضحكهم على مجنون . اليكم هذه البداية الرائعة :

« أنا انسان تافه . انهم يسمونني الآن المجنون . كان بإمكاني أن أعتبر ذلك بمثابة الترقية ، لو لم أبق في نظرهم ذلك الانسان التافه الذي كنته في السابق . غير أني لم أعد أغضب لذلك ، انهم الآن يبدون لي لطيفين ، وحتى عندما يضحكون عليَّ ـ مع ذلك فإنهم يبدون لي حتى في هذه الحالة لطيفين بخاصة . ما كنت سأعترض على مشاركتهم الضحك ـ لا على نفسي

طبعاً ، بل حباً لهم ، لولا أني أشعر بالكآبة لمجرد النظر اليهم . اني أكتئب بسبب جهلهم للحقيقة ، بينما أنا أعرف الحقيقة . آخ ، يا لشقاء المرء الذي ينفرد بمعرفة الحقيقة ! ولكنهم لا يفهمون ذلك . كلا ، لن يفهموه » ( المجلد العاشر ، ص ٤٢٠ ) .

يمثل ذلك موقفاً نموذجياً للحكيم المينيبي (ديوجين ، منيب او ديموقريطس من «الرواية الهيبوقراطية») الذي يحمل الحقيقة وذلك تجاه كل الناس الآخرين الذين يعتبرون الحقيقة ضربا من الجنون او الغباء ، الا ان هذا الموقف اصبح هنا اكثر عمقا وتعقيدا اذا ما قورن بمثيله في المينيبية العتيقة (اغريقية ورومانية) . وفي الوقت نفسه فان هذا الموقف ـ على اختلاف صيغه وظلاله المتنوعة ـ يعتبر شائعا ومألوفا بالنسبة لجميع ابطال دوستويفسكي الرئيسيين ـ ابتداء براسكولنيكوف وانتهاء بايفان كرامازوف : ان ولعهم بـ«حقيقتهم» هو الذي يحدد موقفهم تجاه الناس الاخرين ويشكل نموذجا خاصا لعزلة وانفرادية هؤلاء الابطال .

٣ ـ بعد ذلك تظهر في القصة ثيمة اللاابالية المطلقة تجاه كل شيء في العالم ، هذه الثيمة التي تعتبر شائعة جدا في المينيبية الرواقية ومينيبية جماعة الفلاسفة الكلبيين Cynical : « .. لقد غمرت روحي كآبة رهيبة بسبب حقيقة بعينها كانت اسمى مني بكثير وفوق طاقة كل امكانياتي : وهذه الحقيقة تتمثل بالضبط بتلك القناعة التي توصلت اليها ، والتي مفادها ان كل الامكنة في هذا العالم **سواء بسواء** . لقد توقعت ذلك منذ زمن بعيد ، غير ان القناعة التامة بذلك لم تتحقق الا منذ عام واحد وبصورة مفاجئة تقريبا ، لقد احسست فجأة انه **لا فرق في نظري** فيما لو كان لهذا العالم وجود اولم يكن اي شيء في اي مكان . لقد اصبحت اصغي وأحس بكل كياني انه **لم يحدث في داخلي اي شيء**» (المجلد العاشر ، ص ٤٢١) .

ان هذه اللاأبالية الشاملة والتحسس سلفا بالعدم هي التي قادت «الانسان التافه» الى فكرة الانتحار . هنا نجد امامنا عند دوستويفسكي شكلا واحدا فقط من بين اشكال وصيغ عديدة لثيمة كيريللوف .

٤ ـ بعد ذلك تأتي قيمة الساعات الاخيرة للحياة قبيل الانتحار

(واحدة من الثيمات الاساسية عند دوستويفسكي) . تأتي هذه الثيمة هنا بما ينسجم وروح المينيبية ، عارية وحادة .

وبعد أن اتخذ «الانسان التافه» قراره النهائي بالانتحار ، التقى في الشارع بفتاة كانت تتضرع طلبا للمساعدة . «الانسان التافه» صدها بفظاظة ، نظرا لانه أحس بنفسه خارج كل المعايير والالتزامات المعمول بها في الحياة البشرية (مثل الاصوات في «بوبوك») . اليكم ما كان يفكر به آنذاك .

«حقا ، اذا كنت ساقتل نفسي ، ولنقل ، خلال ساعتين ، فما شأني والفتاة ، وأي علاقة ستكون لي عندئذ بمشاعر الخجل وبكل ما في العالم ! .. وبالفعل لهذا السبب نفسه خبطت الارض بقدمي وصحت بأعلى صوتي في وجه الطفلة البائسة ، بانه «يزعمون اني لست فقط لا احس بالعطف ، ولكن حتى اذا اقترفت فعلا شائنا ، فهذا الان ممكن ، لأن كل شيء سينطفىء خلال ساعتين» . هذه هي التجريبية الاخلاقية الشائعة في صنف المينيبية ، وهي معروفة بنفس الدرجة حتى بالنسبة لابداع دوستويفسكي . بعد ذلك يستمر تفكير البطل بالطريقة التالية : «مثلا ، خطر ببالي فجأة تصور غريب مفاده أنه لو قدر لي قبل الان أن أعيش على سطح القمر او المريخ ، واقترفت هناك فعلا غريبا جدا ودنيئا جدا لا يمكن للمرء ان يتصور فعلا اكثر منه غرابة ودناءة ، واني وبِّخت هناك بسبب ذلك وشُهِّر بي بطريقة لا يمكن تصورها والاحساس بها إلا في الاحلام والكوابيس وفي حالات نادرة ، وأني بعد ان أظهر على سطح هذه الارض ، ساحتفظ بوعيي بما سبق أن فعلته على سطح الكوكب الاخر ، واني عرفت ، بالاضافة الى ذلك ، أني لن اعود مهما كانت الاسباب الى هناك أبداً ، ففي هذه الحالة هل **ساشعر باللامبالاة** وانا انظر الى القمر من على سطح الارض أم لا ؟ وهل ساشعر عندها بالخجل بسبب ذلك الفعل أم لا ؟ (المجلد العاشر ، ص ٤٢٥ ـ ٤٢٦) . ان مثل هذا السؤال التجريبي تماما بشأن الفعل على سطح القمر يطرحه حتى ستافروجين خلال محادثته مع كيريللوف (المجلد السابع ، ص ٢٥٠) . كل ذلك يشكل مجموعة المواضيع التي نتعرف عليها عند إيپوليت «الابله» .

وكيريللوف «الابالسة» ، وصفاقة الاموات في «بوبوك» . بالاضافة الى ذلك ، فان كل ذلك ليس الا اوجهاً متنوعة لثيمة واحدة من الثيمات الرئيسة في اعمال دوستويفسكي الابداعية ، انها ثيمة «كل شيء جائز» (في عالم ليس فيه اله ولا خلود للروح) والثيمة المتعلقة بها والخاصة بالانانة Solipsism الاخلاقية .

٥ ـ بعد ذلك يجري تطور الثيمة المركزية (ومن الممكن وصفها بانها المحددة لصيغة الصنف الادبي) الخاصة **بالحلم المجسد للازمة** ، بكلمة أدق إنها ثيمة تجدد الانسان وانبعاثه من خلال رؤى الاحلام التي تسمح بان **يُرى** «عيانا» إمكانية حياة من نوع آخر تماما على الارض .

«أجل ، لقد تخايل لي ، آنذاك ، هذا الحلم ، حلمي في الثالث من تشرين الثاني ! انهم يحاولون اثارتي الان زاعمين أن ذلك ليس اكثر من مجرد حلم . ولكن هل حقا ان الامر ليس واحدا ، أن يكون حلماً او لا ، اذا كان هذا الحلم نفسه هو الذي بشرني بالحقيقة ؟ ألا يعني كونك رأيت الحقيقة مرة وعرفتها أنك تعرف انها حقيقة وأن ليس هناك ، ولا يمكن ان تكون ، حقيقة اخرى ، سواء كنت تنام او كنت يقضا . على كل ولنقل انه حلم ، ولنفترض ذلك ، غير ان هذه الحياة التي تمجدونها بهذه الصورة ، هي ما اريد اطفاء شعلتها بالانتحار ، أما حلمي ، أوه ، إنه بشرني بحياة جديدة وعظيمة ومتجددة وقوية !» (المجلد العاشر ، ص ٤٢٧) .

٦ ـ وفي هذا الحلم نفسه يجري تطوير ثيمة طوباوية بخصوص الجنة الارضية التي رآها «الانسان التافه» عياناً وتلمسها على سطح كوكب ناء وغريب . إن وصف الجنة الارضية نفسه يجري بروح العصر الذهبي العتيق (اغريقي وروماني) ولهذا السبب فهو مفعم جدا بالموقف الكرنفالي من العالم . ان تصوير الجنة الارضية يتجاوب من نواح عديدة مع حلم فيرسيلوف في «المراهق» . ومما له دلالته القوية جدا الايمان الكرنفالي الصرف الذي عبر عنه «الانسان التافه» بوحدة مساعي الانسانية وبالطبيعة الخيرة للانسان : «هذا بينما يسعى الجميع نحو هدف واحد ، او على الاقل يتطلع الجميع الى هدف واحد ، **ابتداء بالحكيم وانتهاء بآخر قاطع**

طريق ، ولكن كلا بطريقته الخاصة . انها حقيقة قديمة ، ولكن اليكم ما هو جديد فيها : اني لا استطيع ان اضل عن الطريق بعيدا . ذلك اني رأيت الحقيقة ، لقد رايتها واعرف ان الناس يستطيعون ان يكونوا رائعين وسعداء دون ان يفقدوا امكانية مواصلة العيش على سطح الارض . انني لا استطيع ان اؤمن ولا اريد ان اؤمن بان الشر حالة طبيعية في الناس» (المجلد العاشر ، ص ٤٤٠) .

مرة اخرى نؤكد ان الحقيقة ، من وجهة نظر دوستويفسكي ، يمكنها فقط ان تكون مادة للرؤيا الحية ، وليس للوعي المجرد .

٧ ـ في نهاية القصة تتردد نغمة ثيمة معروفة جدا وشائعة عند دوستويفسكي تتعلق بتحول الحياة لحظة الى جنة (ان هذه الثيمة تتكشف في «الاخوة كرامازوف» أعمق منا في اي عمل آخر) : «وبالمناسبة فان ذلك في غاية البساطة : فلو ان في يوم ما واحد ، في ساعة ما واحدة تحقق كل شيء مرة واحدة ، الشيء المهم ان تحب الآخرين كما تحب نفسك ، هذا هو المهم ، وهذا هو كل شيء ، ولا حاجة لاي شيء آخر بالمرة : عندها ستجد كيف يتحقق كل شيء» (المجلد العاشر ، ص ٤٤١) .

٨ ـ يحسن بنا ان نشير ايضا الى ثيمة الفتاة الممتهنة ، هذه الثيمة التي تتخلل سلسلة من اعمال دوستويفسكي : اننا نصادفها في «مذلون مهانون» (نيللي) ، وفي حلم سفيدريغايلوف قبيل الانتحار ، وفي «اعتراف ستافروجين» ، وفي «الزوج الأبدي» (ليزا) . إن ثيمة الطفل الذي يتعذب تعتبر واحدة في الثيمات الرئيسية في «الاخوة كرامازوف» (صور الاطفال الذين يتعذبون في فصل «التمرد» وصورة ايليو شيتشكا ، و«الطفل الباكي» في حلم دميتري) .

٩ ـ يوجد هنا حتى عدد من عناصر النتورالية الباحثة عن الزوايا الفقيرة والحقيرة الضابط ـ المشاغب المتسول في شارع نيفسكي هذه الصورة مألوفة في رواية : «الابله» و«المراهق» ، والسكر والعربدة ، ولعب الورق والعراك في الغرفة الواقعة الى جانب تلك الغرفة الصغيرة حيث قضى «الانسان التافه» لياليه جالسا بلا نوم في كرسي ذي مساند عالية ، مستغرقاً في حل المسائل

الاخيرة ، وحيث يرى حلمه حول مصير الانسانية .

اننا لم نستنفد ، طبعا ، كل ثيمات «حلم انسان تافه» ، غير ان ما ذكرناه يعتبر كافيا للكشف عن السعة الفكرية الهائلة لهذا الشكل من المينيبية وملاءمته لمجموعة المواضيع عند دوستويفسكي .

ليس في «حلم انسان تافه» حوارات يجري التعبير عنها بطريقة تكوينية Composition (باستثناء الحوار مع «الكائن المجهول») ، إلا ان كل حديث الراوية مفعم بالحوار الداخلي : كل الالفاظ هنا موجهة اليه شخصيا ، الى الكون ، والى خالقه [١٨] ، والى كل الناس ، وهنا ، مثلما هو في مسرحيات الاسرار ، فإن الكلمة موجهة الى كل من السماء والارض ، اي الى العالم اجمع .

هكذا كان عملان اساسيان اثنان من اعمال دوستويفسكي ، اللذان يكشفان اكثر من غيرهما عن الجوهر الصنفي لابداعه ، هذا الجوهر الذي يتوق نحو المينيبية ونحو الاصناف الادبية القريبة منها .

ان تحليلنا لكل من «بوبوك» و«حلم انسان تافه» قدمناه في زاوية قوانين الابداع التاريخية للصنف الادبي . ان الذي عنانا قبل أي شيء آخر ، هو الطريقة التي بها ظهر الجوهر الصنفي للمينيبية في هذين العملين الادبيين ولكننا حاولنا في الوقت نفسه ان نبين ايضا كيف اقترنت الملامح التقليدية للصنف اقترانا عضويا بالخصوصية الفردية وبأعماق استخدامها عند دوستويفسكي .

سنتناول ايضا عددا آخر من اعمال دوستويفسكي الادبية التي تعتبر في جوهرها قريبة هي الاخرى من المينيبية ، ولكنها من نمط آخر الى حد ما وبلا عنصر فنطازي مباشر .

تعتبر قصة «فتاة وادعة» من هذا النوع بالدرجة الاولى . هنا نجد «انا كريزا» محورية من النمط القديم ، ذات دلالة خاصة بالنسبة لهذا الصنف الادبي ، مع تعارضات حادة ، وعلاقات اجتماعية غير متكافئة واختبارات اخلاقية ، أنا كريزا صيغت على شكل مناجاة للنفس Soliloquy . يقول بطل

القصة عن نفسه : «انا استاذ الحديث صامتا ، لقد كنت طوال حياتي كلها أتحدث صامتاً ، وعشت وحيدا مع نفسي مآسي كاملة صامتا» . ان صورة البطل يتم الكشف عنها بالضبط من خلال هذا الموقف الحواري من نفسه هو بالذات . انه يبقى تقريبا الى النهاية وحيدا مع نفسه وفي حالة من اليأس المطبق . انه يعتبر نفسه اسمى من أن تخضع لمحاسبة أحد . انـه يطلق عزلته ويعممها على اعتبارها الشكل النهائي للعزلة على مستوى البشريـة كلها :

«خمول ! أوه ، أيتها الطبيعة ! الناس على سطح الارض هم ، هم ـ يا للمصيبة ! .. كل شيء ميت ، الاموات في كل مكان . الناس وحدهم في كل مكان ، بينما يحيط بهم صمت مطبق ـ هذه هي الكرة الارضية !» .

تعتبر «مذكرات من داخل القبو» (١٨٦٤) قريبة في جوهرها ، من هذا النمط من المينيبية . لقد بنيت بوصفها نوعا من الـ«دياتريب» (حوار مـع محاور غائب) . وهي مفعمة بالجدل الصريـح والمستور وتتضمن عنـاصر اساسية من الموعظة . وفي قسمها الثاني نصادف قصة ذات أنـا كريـزا حادة . في «مذكرات من داخل القبو» نعثر حتى على سمات للمينيبية ، اخرى ومن النوع المألوف لدينا : سينكريزات حوارية حادة ، واشاعة روح عدم الكلفة ، والتدنيس ، والنتورالية الباحثة عن الزوايا القذرة والفقيرة الى غير ذلك . يتسم هذا العمل الادبي ايضا بسعته الفكرية الاستثنائية : ان كل الثيمات تقريبا وافكار الاعمال الابداعية التالية عند دوستويفسكي وضعت هنا في قالب مبسط ومكشوف . اما بالنسبة للاسلوب اللفظي لهـذا العمل فسنتوقف عنده في الفصل التالي .

يتعين علينا ان نتطرق كذلك الى عمل آخر من اعمال دوستويفسكي ، الذي يحمل عنوانا متميزا هو «نكتة بذيئة» (١٨٦٢) . انه قصة مشبعـة بالروح الكرنفالي قريبة هي الاخرى من المينيبية (ولكن من المينيبية ذات النمط الفاروني) . تتألف حبكتها الفكرية من جدل يدور بين ثلاثة جنرالات التقوا في حفل عيد ميلاد . بعد ذلك يذهب بطل القصة (احد هؤلاء الثلاثة) ، بقصد اختبار افكاره الانسانية ـ الليبرالية ، الى حفلة عرس يقيمهاواحد من

مرؤوسيه الاقل رتبة ، فضلا عن ذلك وبسبب افتقاره الى الخبرة (انه ليس من شاربي الخمرة) يقبل على تناول الخمرة لحد السكر . كل شيء في هذه القصة يتسم **بعدم اللياقة** ويستند **الى روح السفاهة** في كل ما يجري . كل شيء هنا مفعم بالتعارضات الكرنفالية الحادة ، وبالعلاقة الاجتماعية غير المتكافئة ، بتكافوئه الضدين ، وبالامتهان والفضح . يوجد هنا حتى عنصر الاختبار الاخلاقي القاسي الى حد بعيد . اننا لن نمس هنا ، طبعا ، تلك الفكرة الفلسفية والاجتماعية العميقة الموجودة في هذا العمل والتي لم تقوّم حتى الان بما تستحقه . ان نغمة القصة يصعب الامساك بها ومزدوجة المعنى عن عمد وتهكمية مفعمة بعناصر الجدل المبطن الادبي والسياسي الاجتماعي .

ان عناصر المينيبية موجودة حتى في جميع اعمال دوستويفسكي المبكرة (اي التي كتبها قبل نفيه) وتحت تأثير التقاليد الصنفية لكل من غوغول وهوغمان بالدرجة الاولى) .

ان المينيبية تضرب في جذورها ، كما سبق ان قلنا ، بعيدا حتى في روايات دوستويفسكي . سنكتفي بتسمية عدد من الحالات الجوهرية بصورة خاصة (دون اللجوء الى اي تعليل او برهنة) .

في رواية «الجريمة والعقاب» يعتبر المشهد المشهور الذي يزور فيه راسكولينكوف سونيا لاول مرة (مع القراءة في الانجيل) يعتبر تقريبا مينيبية منجزة قد اسبغ عليها الروح المسيحي : السينكريزات الحوارية الحارة . (الايمان الى جانب الكفر والخضوع الى جانب الكبرياء) والانا كريزا الحارة والاقتران الخلفي Oxynioron (الجمع بين كلمتين متناقضتين في المعنى ، المفكر ـ المجرم ، والزانية ـ التقية) ، والطرح المكشوف للمسائل الاخيرة وقراءة الانجيل في وضع مبتذل . ان احلام راسكولينكوف هي بمثابة الميبيبيات ، كذلك حلم سفيدريغايلوف قبيل الانتحار .

في رواية «الابله» يمكن ان تعتبر مينيبية حتى موعظة إيبوليت («اعترافي الذي لابد منه») المثقلة بالمشهد الكرنفالي الخاص بالحوار الذي يجري في شرفة الامير ميشيكين ، والذي يختتم بمحاولة إيبوليت الانتحار .

شبيه بذلك في «الابالسة» موعظة ستافروجين مع تيخون المثقلة بالحوار ايضا . اما في «المراهق» فيتمثل ذلك بحلم فيرسيلوف .

في «الاخوة كارمازوف» يمكن ان تعتبر مينيبية رائعة ، تلك المحادثة التي جرت بين ايفان واليوشا في حانة «العاصمة» المطلة على سوق مكشوف في بلدة نائية . هنا وسط انغام أرغن الحانة وأصوات اصطدام كرات البليارد ، وفرقعة فوهات قناني الجعة ، في مثل هذا الجو يحاول راهب وملحد ان يحلا المسائل الكونية الاخيرة . في هذه «الهجائية المينيبية» تحشر هجائية ثانية - «اسطورة حول المفتش الاعظم» . تتمتع بأهمية قائمة بذاتها وتستند ببنائها الى سنكريزا إنجلية : المسيح والشيطان[١٩] . ان كلا هاتين «الهجائيتين المينيبيتين» المرتبطتين مع بعضهما تعتبران من بين اعمق الاعمال الادبية الفلسفية والفنية في كل الادب العالمي واخيرا تعتبر محادثة ايفان كرامازوف مع الشيطان مينيبية تتسم بنفس الدرجة من العمق (فصل : «الشيطان . كابوس ايفان فيدروفيتش») .

لاشك ان كل هذه المينيبيات التي تم اخضاعها للمنهج المتعدد الاصوات الذي شملها في اطاره والخاص بالبنية الكلية للرواية ، مشروطة بهذا المنهج ولا يمكن فصلها عنه .

ولكن الى جانب هذه المينيبيات المستقلة نسبيا والمنجزة نسبياً . فان جميع روايات دوستويفسكي مشبعة بعناصر المينيبية وكذلك بعناصر الاصناف الادبية القريبة منها - «الحوار السقراطي» ، والدياتريب Diatrip ، ومناجات النفس Soliloquy ، والموعظة وغيرها . لاشك ان جميع هذه الاصناف كانت قد مرت قبل دوستويفسكي بمرحلة تطور معقدة دامت الفي عام ، غير انها حافظت على جوهرها الصنفي رغم كل التغيرات التي طرأت عليها . ان السينكريزات الحوارية الحادة ، والوضعيات المحورية الاستفزازية والشاذة والازمات والتحولات الحادة ، والاختبارات الاخلاقية ، والكوارث والخصومات والاقترانات المتعارضة والمتناقضة الى غير ذلك تعمل على تحديد كل البنية التكوينية والمحورية لروايات دوستويفسكي .

ان توضيح الخصائص الصنفية لاعمال دوستويفسكي (المشكلة في

الحقيقة ، ليست وقفا علـى دوستويفسكي وحـده ، ان لها ابعـادا اوسـع واشمل بكثير) ، توضيحا نشوئيا وتاريخيا صحيحا يكون متعـذرا من غير دراسة عميقة متواصلة لجوهر المينيبية وجوهر الاصناف الادبية الاخرى القريبة منها ، وكذلك دراسة تاريخ هذه الاصناف واشكالها المتنوعة في آداب العصر الحديث .

اننـا ونحن نحلل الخصـائص الصنفيـة للمينيـبيـة في اعـمـال دوستويفسكي الابداعية ، استطعنـا ان نكشف في الوقت نفسه حتى عن عناصر اشاعة الروح الكرنفالية في هذه الاعمال . وهذا مفهوم تماما نظرا لان المينيبية صنف ادبي اسبغ عليه الروح الكرنفالي بعمق . غير ان ضـاهرة اشاعة الروح الكرنفالي في اعمال دوستويفسكي الابداعية تتجاوز طبعا ، حدود المينيبية بعيدا ، ان لها منابع صنفية اضافية ولهذا فهي تحتاج الى وقفة خاصة .

ان الحديث عن التأثير الجوهري المباشر على دوستويفسكي من جانب الكرنفال ومشتقاته المتأخرة (خط الحفـلات التنكريـة ، والمساخـر الماجنة وغيرها) صعب (وذلك على الرغم من ان الانفعالات الحقيقية ذات الطابع الكرنفالي كانت موجودة في حياته دون ادنى شك)[٢٠] . ان اشاعـة الروح الكرنفالية كانت قد أثرت عليه مثلما أثرت على معظم كتاب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وذلك بالدرجة الاولى بوصفها تقاليـد صنفية ادبية ربما حتى لم يلتفت اليها ولم يعها بوضوح خارج مصدرها الادبي ، اي في اصلها الكرنفالي .

ولكن الكرنفال ، وأشكاله ورموزه ، وخصوصا الموقف الكرنفالي نفسه من العالم تسربت طوال قرون عديدة الى اصناف ادبية عديدة والتحمت مع جميع خصائصها ولعبت دورا في تقرير اشكالها واصبحت جزءا منهـا لا يتجزأ . الكرنفال **استحال تقريبا الى ادب** ، استحال بالضبط الى خط قوي من خطوط تطوره . لقد اصبحت الاشكال الكرنفالية ، بعد ان اعيد وضعها في لغة ادبية **وسائل جبارة** لفهم الحياة فهما فنيا ، واصبحت لغة خاصة

تمتلك الفاظها وصيغها قيمة تعميمية **رمزية** بصورة استثنائية ، اي تعميم باتجاه العمق . ان العديد من الجوانب الجوهرية للحياة بكلمة ادق ، **طبقات هذه الحياة** ، خصوصا تلك الكامنة في الاعماق ، كل ذلك اصبح مما يمكن العثور عليه وادراكه والتعبير عنه وذلك فقط بمساعدة هذه اللغة .

ومن أجل التمكن من ناصية هذه اللغة ، أي من اجل ادخال هذه التقاليد الصنفية الكرنفالية الى الادب لم يكن الكاتب مضطرا لمعرفة كل حلقات وتفرعات هذه التقاليد ، الصنف الادبي يمتلك منطقه العضوي الذي يمكنه ان يكون مفهوما في حدود معينة وان يستوعب ابداعيا بواسطة عدد قليل من النماذج الصنفية ، بل وحتى بواسطة عدد من المقاطع . **ولكن منطق الصنف ليس منطقا مجردا** . ان كل صيغة جديدة ، ان كل عمل جديد لهذا الصنف يعمل دائما على اغناء هذا المنطق بشيء ما ، كما انه يساعد على تحسين لغة الصنف ويطورها . ولهذا السبب من المهم معرفة المصادر الصنفية المحتملة لهذا المؤلف بعينه ، ومعرفة ذلك الجو الصنفي الادبي الذي ظهر فيه عمله الابداعي . وكلما كانت معرفتنا **بصلات الفنان الصنفية** أوسع وأدق كنا مؤهلين اكثر للغوص اعمق في خصائص شكله الصنفي ولان نفهم بصورة ادق العلاقات المتبادلة بين نزعة التجديد والتقاليد داخل هذا الشكل .

كل هذا يحتم علينا ، نظرا لاننا نتناول هنا مسائل قوانين الابداع التاريخية ، ان نشخص على الاقل تلك الحلقات الاساسية للتقاليد الصنفية الكرنفالية التي ارتبط بها دوستويفسكي بصورة مباشرة او عرضية والتي حددت الجو الصنفي لابداعه ، هذا الجو الذي يتميز بصورة جوهرية من الجو الصنفي عند كل من تورجنيف وغانتشيروف وليف تولستوي .

لقد اصبح كتّاب عصر النهضة ـ بالدرجة الاولى : بوكاشيو ، ورابليه ، وشكسبير ، وسرفانتس ، وغريميليسهاوزن[٢١] المصدر الاساسي لاشاعة الروح الكرنفالي في الادب خلال القرون : السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر . لقد اصبحت مصدرا من هذا النوع حتى رواية المكر والخديعة المبكرة (والتي اشبعت بالروح الكرنفالي مباشرة) . عدا ذلك فإن

الأدب المشبع بالروح الكرنفالي للعصور العتيقة بما في ذلك «الهجائية المينيبية») وللقرون الوسطى ، هذا الادب قد شكل ، طبعا ، مصدرا لاشاعة الروح الكرنفالي بالنسبة لكتاب هذه القرون .

ان كل المصادر الاساسية التي ذكرناها الخاصة باشاعة الروح الكرنفالي في الادب الاوربي كانت معروفة جيدا من جانب دوستويفسكي ، ربما باستثناء غريميليسهاوزن ورواية المكر والخديعة ، المبكرة ، ولكن خصائص هذه الرواية كانت معروفة لديه بواسطة «جيل بلاس» ليساج ، وجلبت انتباهه بوصفه كاتبا . لقد صورت رواية (المكر والخديعة) الحياة بعد ان أخرجتها من خطها الاعتيادي والقانوني ان جاز التعبير ، وسخرت من كل المقامات المراتبية للناس ، وتلاعبت بهذه المقامات كما كانت مليئة بحالات التناوب ، والتعاقب والشعوذة ، كما انها تناولت كل العالم الذي يجري تصويره من خلال الاتصالات البعيدة عن الكلفة . اما ما يتعلق بأدب عصر النهضة فأن تأثيره المباشر على دوستويفسكي كان بارزا (خصوصا من جانب شكسبير وسرفانتس) . اننا لا نتحدث هنا عن تأثير ثيمات بعينها ، او افكار او صور ، بل عن التأثير الاشد عمقا **للموقف الكرنفالي نفسه من العالم** ، اي لتلك الاشكال نفسها الخاصة برؤيا العالم والانسان وبتلك **الحرية الرائعة** في الحقيقة عند تناولها ، هذه الحرية التي تظهر لا في افكار بعينها وصور بعينها وفي الاساليب الخارجية الخاصة بالبناء ، وانما في ابداع هؤلاء الكتاب ككل .

لقد كان لادب القرن الثامن عشر ، وبالدرجة الاولى فولتير وديدرو اللذين عرفا بميلهما الى الجمع بين اشاعة الروح الكرنفالي وبين الثقافة الحوارية السامية التي تغذت بروح الحضارة العتيقة (اغريقية ورومانية) وتربت على حوارات عصر النهضة ، لقد كان لكل ذلك اهمية جوهرية في استيعاب التقاليد الكرنفالية من جانب دوستويفسكي . لقد عثر دوستويفسكي هنا على الاقتران العضوي بين اشاعة الروح الكرنفالي وبين الافكار الفلسفية العقلية ، والى حد ما ، حتى بين الثيمات الاجتماعية .

ان القرن بين اشاعة الروح الكرنفالي وبين المحور المغامري وبين

مجموعة المواضيع الاجتماعية اليومية الحادة ، وجده دوستويفسكي في روايات المغامرة ذات الطابع الاجتماعي في القرن التاسع عشر بالدرجة الاولى عند فردريك سوليه وعند يوجين سو (والى حد ما حتى عند اسكندر دوماس الابن وعند بول دي كوك) .

ان اشاعة الروح الكرنفالي عند هؤلاء الكتاب تحمل طابعا خارجيا اكبر : انها تظهر في المحور وفي التناقضات والتعارضات الكرنفالية الظاهرية ، وفي تقلبات المصير الحادة ، وفي الشعوذة الى غير ذلك . هنا لا نعثر تقريبا على أثر لموقف كرنفالي من العالم عميق وحر . ان الشيء الجوهري في هذه الروايات هو تطبيق مبدأ اشاعة الروح الكرنفالي من اجل تصوير الواقع المعاصر والحياة اليومية المعاصرة . ان الحياة اليومية تبدو محشورة في الحدث المحوري الذي اسبغ عليه الروح الكرنفالي ، كما ان ما هو اعتيادي ودائم اقترن بما هو متغير واستثنائي .

لقد عثر دوستويفسكي على استيعاب اعمق لتقاليد اشاعة الروح الكرنفالي عند كل من بلزاك وجورج صاند وفكتور هيوغو . هنا نجد قدرا اقل جدا من المظاهر الخارجية لاشاعة الروح الكرنفالي ، مع موقف كرنفالي من العالم اعمق . والاهم من ذلك كله فان اشاعة الروح الكرنفالي هنا تغلغلت في نفس بنية الطباع المتميزة Characters الكبيرة والقوية وفي تطور الاهواء والنزوات . ان اشاعة الروح الكرنفالي في الاهواء تظهر بالدرجة الاولى في تكافؤية الضدين Ambivalence : الحب يقترن بالكراهية ، الطمع بالتنزه من كل غرض شخصي ، حب التسلط بامتهان الذات الخ .

اما اقتران اشاعة الروح الكرنفالي بالفهم السنتمنتالي للحياة فقد عثر عليه دوستويفسكي عند كل من ستيرن وديكنز .

واخيرا فقد عثر دوستويفسكي على اقتران اشاعة الروح الكرنفالي بفكرة النمط الرومانتيكي (وليس النمط العقلي كما هو عند كل من فولتير وديدرو) عند ادغار آلن بو وخصوصا عند هوفمان .

أن التقاليد الروسية تشغل مكانا خاصا . وعدا غوغول ، لابد من

الاشارة هنا الى التأثير الكبير الذي مارسته على دوستويفسكي اعمال بوشكين الادبية الاكثر اتصافا بالروح الكرنفالي : «بوريس غودونوف» وقصص بيلكين والمآسي البولدينية ، و«سيدة البستوني» .

ان عرضنا القصير لمصادر اشاعة الروح الكرنفالي بعيد كل البعد عن ان يدّعي الاحاطة والكمال . كل الذي كان يعنينا ان نشير فقط الى الخطوط الاساسية للتقاليد . مرة اخرى نقول : انه لم يكن يعنينا ابدا ان نشير الى تأثير كتاب معينين ، ولا اعمال أدبية معينة ، ولا ثيمات معينة ولا افكار او صور معينة . ان ما كان يثير اهتمامنا هو بالضبط التقاليد الصنفية نفسها التي انتقلت بواسطة هؤلاء الكتاب . وخلال ذلك فان التقاليد كانت في كل مرة تتجدد وتنبعث بطريقة خاصة ومتميزة اي بطريقة فريدة هنا بالذات تكمن حياة التقاليد واذا ما استخدمنا لغة المقارنة جاز لنا ان نقول ؛ ان الذي اثار اهتمامنا هو لفظة **لغة** وليس **استخدامها الشخصي** في **سياق فريد لا** يتكرر ، وذلك على الرغم من قناعتنا بألا وجود لاحدهما من دون الاخر . من الممكن ، طبعا ، دراسة حتى التأثيرات الفردية ،أي تأثير كاتب فردي واحد في آخر ، ولنقل على سبيل المثال ، تأثير بلزاك في دوستويفسكي . غير ان ذلك يعتبر مسألة اخرى لم نقرر تناولها هنا . ان الذي يعنينا هنا هي التقاليد وحدها .

ان التقاليد الكرنفالية تنبعث هى الاخرى ، طبعا ، بشكل جديد في اعمال دوستويفسكي : يجري ادراكها هنا بطريقة خاصة ، وتقترن مع غيرها من العناصر الفنية ، وتخدم الاهداف الفنية الخاصة بابداعه خصوصا تلك الاهداف ، بالضبط ، التي حاولنا الكشف عنها في الفصول السابقة . ان اشاعة الروح الكرنفالي تقترن عضويا مع جميع الخصائص الاخرى للرواية المتعددة الاصوات .

وقبل ان نأتي الى تحليل عناصر اشاعة الروح الكرنفالي عند دوستويفسكي (سنتوقف عند عدد محدد من الاعمال فقط) ، لابد من التطرق الى مسألتين اثنتين .

يتعين ، من اجل فهم مشكلة اشاعة الروح الكرنفالي فهما صحيحا ان

نمتنع عن الفهم التبسيطي للكرنفال بروح خطه المتمثل بالحفلات التنكرية في العصر الحديث ، وان نمتنع خصوصا عن فهمه البوهيمي القديم . الكرنفال هو موقف من العالم شعبي عام وعظيم تكون عبر عشرات القرون . ان هذا الموقف من العالم ، الذي يحرر من الخوف ، والذي يقرب الى اقصى حد العالم من الانسان والانسان من الانسان (كل شيء يحشر في قطاع الاتصال البعيد عن الكلفة) هذا الموقف يتعارض بما عرف به من سعادة تصاحب حالات التناوب والتعاقب ومن صلات مرحة ، يتعارض فقط مع الجدية الرسمية الاحادية الجانب والقاتمة التي هي وليدة الخوف ، والتعصبية والمعادية لكل تغيير وتجديد والساعية لان تجعل من الحالة القائمة للحياة اليومية والنظام الاجتماعي حالة مطلقة وأبدية . ان الموقف الكرنفالي يساعد على التحرر بالضبط من مثل هذه الجدية ولكنه لا يشتمل حتى ولا على ذرة واحدة من النهلستية ، كما انه لا يشتمل حتى ولا على ذرة واحدة من الفردية البوهيمية التافهة .

من الضروري كذلك الامتناع عن مثل ذلك المفهوم المسرحي للكرنفال ، هذا المفهوم الذي يشيع جدا في العصر الحديث .

ان فهم الكرنفال فهما صحيحا يقتضي تناوله من بداياته الاولى ومن قمة تطوره ، اي في العصور العتيقة (اغريقية ورومانية) وفي القرون الوسطى ، وفي عصر النهضة[٢٤] .

اما المسألة الثانية فتمس الاتجاهات الادبية . ان اشاعة الروح الكرنفالي المتغلغلة في البنية الصنفية ، والمحددة لها في حدود معينة ، هذه الاشاعة يمكنها ان تستخدم من جانب مختلف الاتجاهات والطرق الابداعية . لايجوز ان يرى فيها فقط خاصية نوعية للاتجاه الرومانتيكي . ولكن في مثل هذه الحالة ، فان كل اتجاه وكل طريقة ابداعية يستطيع ان يدركها وان يجددها على طريقته الخاصة .

ومن اجل البرهنة على ذلك يكفي ان نقارن مبدأ اشاعة الروح الكرنفالي عند كل من : فولتير (واقعية تنويرية) تيك المبكر (رومانتيكية) ، بلزاك (واقعية انتقادية) بونسون ديو تيرايل (اتجاه مغامر صرف) .

ان اشاعة الروح الكرنفالي تكاد تكون بمستوى واحد عند جميع الكتّاب المذكورين هنا ، غير انها اخضعت عند كل كاتب منهم الى وظائف فنية خاصة (مرتبطة باتجاهاتهم الادبية) ولهذا كانت نفحاتها متباينة (اننا لا نتحدث هنا حول الخصائص الفردية عند كل واحد من هؤلاء الكتاب) . وفي الوقت نفسه فأن توفر اشاعة الروح الكرنفالي هي التي تحدد انتمائهم الى نفس التقاليد الصنفية كما انها هي المسؤولة عن وجود هذه الوحدة **الجوهرية** جدا من وجهة نظر قوانين الابداع التي تجمع بينهم (نكرر القول ، رغم كل الاختلافات المتمثلة في الاتجاه ، والفردية والقيمة الفنية لدى كل واحد منهم) .

في «احلام بطرسبورغية صيغت شعرا ونثرا» (١٨٦١) يتذكر دوستويفسكي احساسا بالحياة متميزا وكرنفاليا واضحا ، سبق له ان جربه في بداية نشاطه الفني . لقد كان ذلك بالدرجة الاولى بمثابة احساس خاص ببطرسبورغ بكل ما في هذه المدينة من تناقضات اجتماعية حادة . لقد بدت له هذه المدينة وكأنها «حلم سحري وخيالي» وكأنها «منام» ، وكأنها شيء ما يقف على حافة الواقع والاختلاق الفنطازي . ان مثل هذا الاحساس الكرنفالي بالمدينة الكبيرة (باريس) وان لم يكن بنفس الدرجة من العمق والقوة كما هو عند دوستويفسكي بامكاننا ان نجده عند كل من بلزاك ، وسيو ، وسوليه ، وآخرين ، اما منابع هذه التقاليد فترقى الى المينيبية العتيقة (فارون ، ولوكيان) وبالاستناد الى هذا الاحساس الخاص بالمدينة وبجمهور المدينة يقدم دوستويفسكي بعد ذلك لوحة قوية مشبعة بالروح الكرنفالي خاصة بظهور اولى مناهجه الادبية بما في ذلك المنهج الادبي الخاص بـ«الناس الفقراء» .

«واخذت اتلفت واذا بي ارى على حين غرة وجوها ما غريبة ، لقد كان كل ذلك كيانات غريبة وشاذة ، كيانات مبتذلة تماما ، انها بعيدة كل البعد ان تكون لا دونكارلوسات ، ولا پوزات ، (نسبة الى دونكالوس ، وپوزا الشهيرين في الادب ـ المترجم) ، بل مجرد مواطنين من الدرجة التاسعة ،

وفي الوقت نفسه كأنهم مواطنون من الدرجة التاسعة فنطازيون . **غمز لي احدهم وهو يختفي خلف هذا الجمهور الغريب ، وأخذ يشد بحبال ما نابضة فتحركت هذه الدمى** اما هو فأخذ يقهقه ، **واستغرق بقهقته** ! عندها تخايلت لي قصة من نوع آخر ، في زوايا اخرى معتمة ، شخص من الدرجة التاسعة صاحب قلب طيب وطاهر ، مستقيم ومخلص لرؤسائه ، ومعه بنت ما مهانة وحزينة . ان قصة هذين الشخصين هي التي مزقت لي قلبي . ولو قدر لنا جمع كل هذا الجمهور الذي رأيته في المنام لحصلنا على **حفلة تنكرية** رائعة ..»[٢٣] .

وهكذا وبموجب هذه الذكريات ولد الابداع عند دوستويفسكي تقريبا من الرؤيا الكرنفالية الواضحة للحياة («انني اسمي احساسي عند نهر النيفا شبحا» ، ـ هكذا يقول دوستويفسكي نفسه) . هنا نجد امامنا كل الاكسسوار العميق الدلالة الخاص بالتركيب الكرنفالي : القهقهة والمأساة ، البهلول ، الماجن ، الجمهور الذي يحمل الاقنعة . غير ان ما هو رئيسي هنا ، يكمن ، طبعا ، في الموقف الكرنفالي من العالم ، نفسه الذي تشبعت فيه بعمق «الاحلام البطرسبورغية» . ان هذا العمل الادبي بحكم جوهره الصنفي هو بمثابة شكل آخر من المينيبية المشبعة بالروح الكرنفالي . يتعين علينا ان نلفت الانتباه الى **القهقهة** الكرنفالية المصاحبة للرؤيا . سنرى فيما بعد ان هذه القهقهة تتغلغل فعلا في كل ابداع دوستويفسكي ، ولكن بعد ان اختزلت كثيرا .

سوف لن نتوقف عند اشاعة الروح الكرنفالي في اعمال دوستويفسكي الابداعية المبكرة سوف نتبع فقط عناصر اشاعة الروح الكرنفالي في عدد محدد من اعمال الكاتب الادبية المنشورة بعد فترة حياته في المنفى . سنحدد لانفسنا هنا وظيفة محددة تنحصر بالبرهنة على وجود اشاعة الروح الكرنفالي Carnivalization وبالكشف عن وظائفها الاساسية عند دوستويفسكي ان دراسة هذه المشكلة ودراسة اعمق وأوسع بحيث تغطي كل اعمال الكاتب الابداعية من شأنها ان تتجاوز الحدود المرسومة لكتابنا هذا .

ان اول عمل ينسب الى المرحلة الثانية من حياة دوستويفسكي

الابداعية اعني «حلم العم» يتميز باشاعة الروح الكرنفالي المعبر عنها بقوة . الا انها تمتاز بشيء من التبسيط والسطحيـة . في مركـز هذا العمـل نجد الخصومة ـ الكارثة مع تعرية مزدوجة لكل من مـوسكاليفـا والامير ان النغمة نفسها لقصة مدون التواريخ من موردا سوف تتسم بالتكافوئية بين الضدين Ambivalence : التمجيد الساخر لموسكالينا اي المزج الكرنفالي بين المرح والذم[٢٤] .

ان مشهد الخصومة مع الامير وتعريتـه ـ الملك الكرنفـالي او بكلمة ادق ، العريس الكرنفالي ـ يتم وكأنه ذبيحة ، وكأنه تقطيع كرنفالي «قرباني» الى اشلاء :

« .. اذا كنت انا برميلا ، فانت اذن كسيح ..

ـ من ؟ أنا كسيح ؟

ـ اجل كسيح ، وفوق ذلك فانت ادرد لا اسنان لك هذا هو انت !

ـ أجـل وبـالاضـافـة الى ذلك فـأنت اعـور ـ صـرخت مـاريـا الكساندروفنا .

ـ والوجه بنوابض !

ـ وأصلع !

ـ والشوارب عند الاحمق ، مستعارة قالت ماريا الكساندروفنا وهي تضرس بأسنانها .

ـ هلا أبقيت لي انفي ، يا ماريا ستيبانوفنا ، طبيعيا !

صاح الامير الذي اربكته مثل هذه المكاشفات غير المتوقعة ..

ـ يا الهي ! ـ قال الامير المسكين ـ خذني يا صديقي الى اي مكان تشاء ، وإلا فانهم سيمزقوني اشلاء ! ..» (المجلد الثاني ، ص ٣٩٨ ـ ٣٩٩) .

امامنا نجد «تشريحا كرنفاليا» نموذجيا تعدادا لكل اجزاء الجثة التي يجري تقطيعها. إن مثـل هـذا «التعـداد» يعتبر أسلـوبـاً هـزليـاً شائعا جدا في الأدب المشبع بالروح الكرنفالي في عصر النهضة (إننـا نصادفه غالبا عند رابليه، وبدرجـة أقل من التطور نجـده حتى عنـد

سرفانتس) .

ان بطلة القصة ماريا الكساندروفنا موسكاليفا ظهرت هي الاخرى بدور الملك الكرنفالي الذي يطاح به عن العرش :

« .. لقد غادر الضيوف وهم يصرخون ويشتمون وبقيت ماريا الكساندروفنا ، اخيرا ، بين انقاض وركام مجدها السابق ! واأسفاه ! ان قوتها ، ومجدها ، وهيبتها ـ كل ذلك اختفى خلال هذه الامسية وحدها !» (المجلد الثاني ، ص ٣٩٩) .

ولكن بعد مشهد التعرية المضحكة للعريس القديم ، الامير ، يحل المشهد المزدوج لتعرية الذات المأساوية وموت العريس الشاب ، معلم فاسيا . ان مثل هذه الازدواجية في المشاهد (والصور المتفرقة) ، التي ينعكس بعضها في البعض الآخر او يتراس بعضها من خلال البعض الاخر ، زد على ان احد هذه المشاهد يقدم وفق خطة كوميدية هازلة بينما يقدم الاخر وفق خطة مأساوية (كما هو الحال هنا) ، او كأن يقدم احدها وفق خطة سامية وجادة بينما يقدم الآخر وفق خطة مبتذلة وضيعة ، او كأن يكون احدها يعتمد الاقرار والتأكيد بينما يهدف الاخر الى النفي والرفض الخ .. هذه الازدواجية مألوفة جدا عند دوستويفسكي واذا ما اخذنا هذه المشاهد الازدواجية مجتمعة شكلت كيانا واحدا يتسم بالتكافؤية بين الضدين . هنا بالذات يظهر التأثير الاشد عمقاًمن جانب الموقف الكرنفالي في العالم .

ان اشاعة الروح الكرنفالي تبدو في قصة «قرية ستيبانتشيكوفو وسكانها» أغنى واعمق ، وذلك على الرغم من ان كثيرا جدا مما هوسطحي ما يزال موجودا فيها . ان كل الحياة في ستيبانتشيكوفو قد تركزت حول فوما فوميتشا أوپيسكين المهرج ـ والضيف الدائم في السابق في عزبة العقيد راستانيوف والذي اصبح طاغية مستبدا بامره فيها ، اي تركزت حول الملك الكرنفالي . ولهذا السبب فان الحياة كلها في ستيبانتشيكوفو تكتسب طابعا كرنفاليا يجري للتعبر عنه بكل وضوح . ان هذه الحياة التي خرجت عن خطها الاعتيادي ، تعتبر تقريبا «عالما بالمقلوب» .

اجل فان هذه الحياة لا يمكن ان تكون الا بهذه الصورة نظرا لان

الذي يسبغ عليها نغمتها انما هو الملك الكرنفالي ـ فوما فوميتش . ان كل الشخصيات الاخرى المشاركة في هذه الحياة تتسم بلون كرنفالي : الثرية **المجنونة** تاتيانا ايفانوفنا التي تعاني من هوس شهواني بالعشق (باسلوب رومانتيكي تافـه) المنطويـة ـ في الوقت نفسه ـ عـلى نفس خيرة ونقيـة ، **والجنرالة المجنونة** التي احبت فوما الى حد العبادة والتدله ، وفـالاليي الاحمق مع حلمه الملحاح بالثـور الابيض ورقصة الكـامارين ، **والخـادم المجنون** فيدوبلياسوف الذي لا يكف عن تغيير اسمه الى ما هو اكثر دلالة على الرفعة والنبالة ـ «تانتسيف» و«ايسبوكيتوف» (لقد تعين عليه فعل ذلك لأن رجال الحاشية كانوا ينتقون دائماً قافية بذيئة لأسمه الجديد ، والعجـوز غافريلا الذي اضطر في شيخـوخته الى تعلم اللغـة الفرنسيـة ، **والمهرج** الخبيث يجيفنيك **والاحمق «التقدمي»** أو بنوسكين الذي كان يحلم بعروس ثرية ، وميزينتشكوف **الضـابط من صنف الخيـالة المفلس** وباختشييف **الغريب الاطوار** وغيرهم . ان كل هؤلاء الناس يعتبرون خـارجين لهـذا السبب او ذاك عن الخط الاعتيادي للحياة ، وفاقدي للمكانـة الاعتياديـة الملائمة لهم في الحياة . ان حدث هذه القصة بمثابة سلسلة متواصلة من الخصومات والفضائح والتصرفات الشاذة ، والشعوذة واعمـال التتويـج والتعرية . ان هذا العمل مفعم باشكال المحاكاة الساخرة المبـاشرة وغـير المباشرة بما في ذلك المحاكاة الساخـرة لكتاب غـوغول «امكنـة مختارة في مراسلاتي مع الاصدقاء» . ان هذه الاشكال من المحاكاة الساخرة تقترن عضويا بالجو الكرنفالي الذي يسود القصة بأكملها .

لقد مكنت إشاعة الروح الكرنفالي دوستويفسكي من الكشف عن تلك العناصر في طباع وتصرفات الناس ، التي يتعذر الكشف عنهـا في ظروف المجرى الاعتيادي للحياة . لقد اسبغ الروح الكرنفالي بعمق خصوصا على شخصية فوما فوميتش : انه لم يعد يشبه نفسه ، ولم يعد بمستوى نفسه ، ومن المتعذر ان يعطي له تحديد منجز ذو دلالة واحدة ، ولهذا فهو لم يسبق من نواح عديدة الابطال المقبلين عند دوستويفسكي . وبالمناسبة فانه يقدم من خلال علاقة ازدواجية كرنفالية متعارضة تربطه بالعقيد روستانيوف .

لقد توقفنا عند اشاعة الروح الكرنفالي لعملين اثنين من اعمال دوستويفسكي من مرحلة ابداعه الثانية ، وذلك لانها تحمل هنا طابعا خارجيا الى حد ما وبالتالي فهو جلي وواضح للجميع . في الاعمال الابداعية الادبية التالية تغور اشاعة الروح الكرنفالي لتصل الى الطبقات العميقة ، اما طابعها فيتغير ، خصوصا اللحظة المضحكة فهي هنا عالية ، بما فيه الكفاية انها هناك تكتم ، وتختزل الى اقصى حد تقريبا ، يتعين علينا ان نتوقف عند هذه المسألة بشيء من التفصيل .

سبق ان اشرنا الى ظاهرة هامة في الادب العالمي بخصوص الضحك المختزل . الضحك هو موقف من الواقع جماليٌ ومحدد تتعذر ترجمته الى لغة منطقية اي وسيلة محددة من وسائل رؤية الواقع الفنية وفهمه ، وبالتالي فهو وسيلة محددة لبناء الصورة الفنية ، والمحور الفني ، والصنف الادبي . لقد امتلك الضحك الكرنفالي المكافىء بين الضدين قوة ابداعية هائلة ، وبالتالي فهي قوة هائلة في صياغة وتشكيل الصنف الادبي . ان هذا الضحك استطاع ان يحيط بالظاهرة وان يفهمها في مجرى عملية التناوب والتحول ، وان يركز في الظاهرة كلا قطبي التكون من خلال تناوبيتهما التأسيسة والمجدِّدة في الموت يتنبأ بالولادة وفي الولادة يتنبأ بالموت ، وفي الانتصار ـ الهزيمة ، وفي الهزيمة ـ الانتصار وفي التتويج يتنبأ بالاطاحة من العرش الخ . ان الضحك الكرنفالي لا يسمح لاي لحظة من هذه اللحظات الخاصة بالتناوب ان تصبح لحظة مطلقة وان تتجمد في حالة من الجدية الاحادية الجانب .

اننا مضطرون هنا لان نفرض منطقا صارما على تكافؤية الضدين الكرنفالية ، ولان نشوهها ، عندما نقول ان في الموت «يتنبأ» بالولادة : السنا بذلك نفصل ، مع ذلك ، بين ظاهرتي الموت والولادة ونعزل بذلك احداهما عن الاخرى ، في حدود معينة في الصور الكرنفالية الحية الموت نفسه في حالة حمل ويلد ، اما الحضن الامومي الولود فيظهر انه قبر . ان الضحك الكرنفالي المكافىء بين الضدين والابداعي الذي اندمج فيه بقوة المرح والقذف ، السخرية والبهجة ، هذا الضحك هو الذي يولد بالضبط مثل هذه

الصور .

عندما تنقل صور الكرنفال والضحك الكرنفالي الى الادب ، فانها تخضع بهذا القدر او ذاك الى اعادة صياغة بما يتلاءم والمهمات النوعية والفنية على المستوى الادبي . ولكن مهما كانت درجة اعادة الصياغة وطابعها فان التكافؤية بين الضدين والضحك يبقيان في صورة من اشاعة الروح الكرنفالي . ومع ذلك فان بامكان الضحك ان يختزل في ظروف محددة وفي أصناف أدبية محددة . انه يستمر في تحديد بنية الصورة ، اما هونفسه فيختزل الى اقصى حد : اننا نكاد نلمس اثر الضحك في بنية الواقع الذي يجري تصويره ، غير اننا لا نسمع الضحك نفسه . وهكذا ففي «الحوارات السقراطية» لافلاطون (في المرحلة الاولى) الضحك يختزل (وان لم يكن تماما) ولكنه يبقى في بنية صورة البطل الرئيس (سقراط) ، وفي مناهج ادارة الحوار ، ولكن الاهم من ذلك انه يبقى في صميم الاتجاه الحواري الحقيقي الاصيل (وليس المتكلف) الذي يثقل الفكرة بنسبة مرحة خاصة بالحياة اليومية التي تتشكل والتي لا تتيح الفرصة امام هذه الفكرة لان تتجمد في حالة من التيبس (الحواري) الدوغماتي بصورة مطلقة . ولكن الضحك يخرج هنا وهناك ، في حوارات المرحلة المبكرة ، من نطاق بنية الصورة ، وينفجر ، اذا جاز التعبير ، بصوت عال . اما في حوارات المرحلة الاخيرة فالضحك يجري اختزاله الى ادنى حد .

في أدب عصر النهضة ، الضحك على العموم لا يختزل ، غير ان شيئا من التدرج في «علوّه» موجود هنا بكل تأكيد . عند رابليه ، على سبيل المثال ، تتردد نبراته عالية بصورة سوقية . عند سرفانتس لم يكن هناك اثر للنبرة السوقية ، ومع ذلك ففي الكتاب الاول من «دون كيشوت» ما يزال الضحك عاليا بما فيه الكفاية ، اما في الكتاب الثاني فيجري (بالمقارنة مع الكتاب الاول) اختزاله بشكل ملحوظ . ان هذا الاختزال مرتبط حتى بعدد من التغيرات في بنية صورة البطل الرئيس وفي المحور .

في ادب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، المشبع بالروح الكرنفالي

يجري ، كقاعدة كتم صوت الضحك بشكل واضح ليصل الى حد السخرية والفكاهة وغيرهما من اشكال الضحك المختزل .

لنعد الان الى الضحك المختزل عند دوستويفسكي . وكما سبق معنا القول فان الضحك في العملين الادبيين الاوليين من اعمال دوستويفسكي في مرحلة ابداعه الثانية ، ما يزال يسمع بوضوح ، بالاضافة الى ذلك فانه لا يزال يحتفظ ، طبعا ، حتى بعناصر التكافؤية الكرنفالية بين الضدين[٢٥] . ولكن في روايات دوستويفسكي الكبيرة التالية يجري اختزال الضحك الى ادنى حد تقريبا (خصوصا في «الجريمة والعقاب») . اما اثر العمل المنظم للعالم فنيا والمفسر له والخاص بالضحك المكافىء بين الاضداد الذي استوعبه دوستويفسكي جنبا الى جنب مع التقاليد الصنفية الخاصة باشاعة الروح الكرنفالي ، اما هذا الاثر فاننا نجده في جميع روايات دوستويفسكي . اننا نعثر على هذا الاثر حتى في بنية الصور ، وفي الوضعيات المحورية العديدة ، وفي عدد من خصائص الاسلوب اللغوي . ولكن الضحك المختزل لا يكتسب تعبيره الرئيس والحاسم ان جاز التعبير ، الا في الموقف الاخير الخاص بالمؤلف : ان هذا الموقف يستثني اي جدية احادية الجانب ودوغماتية ، كما انه لا يسمح لاي وجهة نظر ولا لأي قطب من اقطاب الحياة او الفكرة بان تكون مطلقة وثابتة . ان اية جدية احادية الجانب (خاصة بالحياة او بالفكرة) وان اي حماسة احادية الجانب تنقاد للابطال ، غير ان المؤلف اذ يتركهم يتصادمون داخل «الحوار الكبير» للرواية يترك هذا الحوار مفتوحا ولا يضع نقطة نهائية .

يتعين علينا ان نشير الى ان الموقف الكرنفالي من العالم لا يعرف هو الاخر ، النقطة النهائية ، وهو يرفض اي **خاتمة نهائية** : ان اي خاتمة هنا هي مجرد بداية جديدة ، اما الصور الكرنفالية فتنبعث ابدا من جديد ، وبلا انقطاع .

ان عددا من الباحثين (منهم فياجسلاف ايفانوف وف . كومورنيتش) يطبقون على اعمال دوستويفسكي المصطلح (الارسطوطاليسي) العتيق «الكاثارسيس» (التطهير) . فاذا ما فهم هذا المصطلح بمعناه العام جاز لنا

الاتفاق معهم (فمن دون كاثارسيس بمعناه العام لن يكون هناك ، على العموم فن) . ولكن الكاثارسيس التراجيدي (بالمعنى الارسطوطاليسي) لا ينطبق على دوستويفسكي ان ذلك الكاثارسيسي الذي يتوج رويات دوستويفسكي يمكن التعبير عنه - وان كان ذلك التعبير غير ملائم ، وعقليا الى حد ما - بالطريقة التالية : **لم يوجد بعد في العالم شيء نهائي ، ولم تصدر كلمة العالم الاخيرة عن العالم بعد ، والعالم مفتوح وحر ، وان كل شيء ما يزال طي المستقبل وسيكون طي المستقبل** .

ولكن ألم يكن هكذا حتى المعنى التطهيري للضحك المكافىء بين الضدين .

ربما لن يكون من نافلة القول اذا ما قلنا مرة اخرى اننا نتحدث هنا عن دور دوستويفسكي فنانا . اما دوستويفسكي الكاتب الاجتماعي فلم يكن غريبا عليه لا الجدية الاحادية الجانب والمحدودة الافق ، ولا الدوغماتية ، بل حتى ولا الايمان بالبعث والحساب . غير ان هذه الافكار الخاصة بالكاتب الاجتماعي Publicist بعد ان تدخل الى الرواية تصبح هنا مجرد واحد من الاصوات المجسدة في الحوار المكشوف وغير المنجز .

في روايات دوستويفسكي كل شيء يتجه نحو «**الكلمة الجديدة**» التي لم يقلها احد بعد والتي لم تتقرر بعد ، كل شيء ينتظر بتوتر هذه الكلمة ، **اما المؤلف** فلا يلجأ الى قطع الطريق عليها بجديته الاحادية الجانب والاحادية الدلالة .

ان الضحك المختزل في الادب المشبع بالروح الكرنفالي لا يستثنى ابدا امكانية ان يكون اللون قاتما داخل العمل الادبي . ولهذا السبب فحتى اللون القاتم لاعمال دوستويفسكي الادبية يجب ألاّ يزعجنا : ذلك انه لن يكون بمثابة الكلمة الاخيرة فيها .

في روايات دوستويفسكي يطفو الضحك المختزل على السطح احيانا ، خصوصا هناك حيث يُدخل الراوية او المخبر الصحفي ، اللذان تبنى القصة عندهما دائما ، تقريبا ، بنبرات مكافئة بين الضدين وبصورة من المحاكاة الساخرة (على سبيل المثال ، التمجيد المكافىء بين الضدين بخصوص

ستيبان تروفيموفيتش في «الابالسة» يعتبر قريبا جدا من نبرته من تمجيد موسكاليفا في «حلم العم» . يطالعنا هذا النـوع من الضحك حتى في تلك الباروديات (المحاكاة الساخرة) المكشوفة او الخفية جزئيا المنثورة في جميع روايات دوستويفسكي[٢٦] .

سنتوقف عند عدد آخر من خصائص اشاعة الروح الكرنفـالي في روايات دوستويفسكي .

اشاعة الروح الكرنفالي ليست مخططا خارجيا وجامدا يفصل حسب مضمون جاهز ، وانما هو شكل مرن الى اقصى حد خاص بالرؤيا الفنية ، ومنهج كشفي Heuristic Method من نوعه يمكن من اكتشاف الجديد الذي لم يره احد من قبل بعد .

ان اشاعة الروح الكرنفالي ، اذ تسبغ **طابع النسبية** على كل ما يبدو في الظاهر راسخا ومكينا وجاهزا ، هي التي مكنت دوستويفسكي ، مع مالها من حماسة التناوب والتجديد ، من التغلغل الى الطبقات العميقة للانسان وللعلاقات الانسانية لقـدتبين انها مثمرة بصورة مدهشة من اجل ان تفهم فهماً فنيا العلاقات الرأسمالية الاخذة بالنمو ، عندما استحالت الاشكـال السابقة للحياة : الركائز الاخلاقية والعقائـد الى «حبال عفنـة» وتكشفت الطبيعة الخبيئة ، والمكافئة بين الضدين ، وغير المنجزة الخاصة بالانسان والافكار الانسانية ، هنا يندفع الناس وتصرفاتهم بل وحتى الافكار ، بعيدا عن اعشاشهم المغلقة والبالية ليجابه بعضهم بعضا من خلال صلات بعيدة عن الكلفة داخل حوار «مطلق» (أي لايتقيد بشيء) . الرأسمالية تقود الناس والافكار ، بالضبط مثلما كان يفعل يوما ما سقراط «القواد» في ساحة السوق في اثينة . في جمع روايات دوستويفسكي ابتـداء من «الجريمـة والعقاب» يجري **حوار منطقي مشبع بالروح الكرنفالي** .

في «الجريمة والعقاب» نعثر حتى على مظاهر اخرى من اشاعة الروح

الكرنفالي ، كل شيء في هذه الرواية ـ مصائر الناس ومعاناتهم وافكارهم ـ قد دفع ليبلغ الحد الاقصى من مداه ، كل شيء يبدو وكأنه جاهز للانتقال الى ضده (ولكن ، طبعا ، ليس بالمعنى الديالكتيكي المجرد) ، كل شيء اوصل الى الحافة النهائية ، الى اقصى مداه ، لا تشتمل الرواية على اي شيء مما يمكن تجميده ، ومما يمتلك في نفسه مسوغات الهدوء والطمأنينة ، ومما يستطيع الدخول الى المجرى الاعتيادي للزمن البيوغرافي وان يتطور داخله (الى امكانية مثل هذا التطور بالنسبة لرازوميخين ودونيا يشير دوستويفسكي فقط في نهاية الرواية ، غير انه لا يكشف عنها : ان مثل هذه الحياة تقع خارج حدود عالمه الفني) كل شيء ينشد التناوب والانبعاث كل شيء عرض هنا في لحظة من لحظات التحول غير المنجز .

ومما له دلالته أن نفس مكان حدث الرواية ـ **بطرسبورغ** (التي يعتبر دورها في الرواية ضخما) ـ يقع على حافة الوجود والعدم الواقع وسلسلة الاوهام الهذيانية Phantasmagoria المعرضة بين لحظة واخرى الى ان تتبدد مثل الضباب وتختفي . وحتى بطرسبورغ نفسها تبدو وكأنها تفتقر الى الاسس الداخلية للرسوخ المبرر ، وحتى هي تقف على العتبة[٢٧] .

ان اعمال غوغول الادبية ليست هي التي تشكل مصادر اشاعة الروح الكرنفالي بالنسبة لرواية «الجريمة والعقاب» اننا نحس هنا جزئيا بالنمط البلزاكي لاشاعة الروح الكرنفالي ، وجزئيا حتى بعناصر الرواية الاجتماعية بروح المغامرة (سوليه وسيو) . ولكن ربما كانت قصة بوشكين «سيدة البستوني» هي التي تشكل المصدر الجوهري والعميق لاشاعة الروح الكرنفالي بالنسبة لهذه الرواية .

سنتوقف فقط عند تحليل مقطع واحد غير كبير من هذه الرواية الذي سيتيح لنا الكشف عن عدد من الخصائص الهامة لاشاعة الروح الكرنفالي عند دوستويفسكي والذي سيمكننا في الوقت نفسه من توضيح تأكيدنا حول تأثير بوشكين .

بعد اللقاء الاول مع بورفيري وظهور السيد الغريب وهو ينطق كلمة «القاتل !» يرى راسكولنيكوف حلما حيث يعيد من جديد قتل العجوز ، البكم

الجزء الاخير من هذا الحلم .

«**وقف فوقها** : «خائفة !» ـ فكر ، ثم حرر بهدوء البلطة من الحبل ، وهوى بها في العتمة مرة وثانية . ولكن يـا للعجب : انها حتى لم تختلج بسبب الضرب ، كأنها قطعة من خشب . شعر بالرعب . انحنى مقتربا منها ثم اخذ يحملق فيها . غير انها خفضت رأسها بدورها . عندها احنى رأسه الى الارض تماما واخـذ ينظر الى وجههـا من تحت . نظر اليهـا ثم تيبس من الرعب : كانت العجوز جالسة **وتضحك** ـ وهكذا **فقـد انفجرت تضحـك ضحكا هادئا غير مسموع** ولقد بذل قصارى جهده من اجل الا يسمعها . ثم خيل اليه ان باب غرفـة النوم اخـذ ينفتح قليـلا قليلا ، **وكـأنهم كانـوا يضحكون هناك** ويتهـامسون . لقـد اجتاحـه الغضب : وشرع يضـرب العجوز على رأسها بكل ما اوتي من قوة ، ولكن مع كل ضربة من ضربات البلطة كان الضحك والهمس في غرفة النوم يزداد قوة باستمرار ، اما العجوز فقد اخذ جسمها كله يتمايل من الضحك . لقد اندفع هاربا ، **غير ان الممر كان غاصا بالناس وان الباب المطل على السلم** كان مفتوحا على مصراعيه **وان صحن السلم وكل السلم المنحدر الى اسفل** ، كل ذلك كـان غاصـا بالناس ، رأسا لصيقا بـرأس ـ **الكل ينـظرون** ـ ولكن الجميع اختفـوا وانتظروا صامتين ! .. شعر باختناق في صدره وبأن قدميه تخذلانه ، فقد تخشبتا .. اراد ان يصرخ فاستيقظ» (المجلد الخامس ، ص ٢٨٨) .

يثير اهتمامنا هنا عدد من اللحظات :

١ ـ اللحظة الاولى منها سبق ان تعرفنا عليها : انها تخص المنطق الفانطازي للحلم ، هذا المنطق الذي يستخدمه دوستـويفسكي . لنتذكـر كلماته : « .. **تتخطى** المكان والزمان ، **وتتخطى قوانين الحياة اليومية والعقل** وتتوقف فقط عند تلك النقاط التي **تحلم بها نفسك**» («حلم انسان تافه») . ان هذا المنطق الخاص بالحلم هو الذي سمح هنا بتكوين صورة **للعجوز المقتولة الضاحكة ، ويقرن كل من الضحك والموت والقتيل** . غير ان المنطق المكافىء بين الضدين الخاص بالكرنفال هو الاخر يسمح بدوره بفعل ذلك ايضا .

ان صورة العجوز الضاحكة عند دوستويفسكي تذكرنا بصورة بوشكين الخاصة بالكونتيسة العجوز التي تغمز وهي في القبر وسيدة البستوني الغامزة في ورقة اللعب (بالمناسبة ان «سيدة البستوني» هي الصنو ذات النمط الكرنفالي للكونتيسة العجوز) . امامنا هنا اتفاق جوهري بين صورتين اثنتين ، لا مجرد تشابه سطحي ، ذلك انه ـ اي الاتفاق ـ يقدم على خلفية من الاتفاق العام بين هذين العملين الادبيين «سيدة البستوني» و«الجريمة والعقاب» ، انه اتفاق بكل الجو العام للصور ، للمضمون الفكري الاساسي : «الروح النابليوني» مستندا الى ارضية نوعية خاصة بالراسمالية الفتية في روسيا . انه هنا وهناك يعتبر ظاهرة تاريخية ملموسة تكتسب بعدا ثانيا ذا طابع كرنفالي يتسم بعمق فكري غير محدود . ان موتيفات هاتين الصورتين الخياليتين المتفقتين (العجوزان الميتتان الضاحكتان) متشابهة هي الاخرى : **الجنون** عند بوشكين ، **والحلم الهذياني** عند دوستويفسكي .

٢ ـ في حلم راسكولنيكوف الذي يضحك لا العجوز وحدها (في الحلم ظهر ان قتلها غير ممكن ، في الحقيقة) وانما يشاركها في الضحك كل الناس الموجودين هناك في غرفة النوم ، فضلا عن ان ضحكهم كان يزداد وضوحا وقوة باستمرار . بعد ذلك تظهر مجموعة من الناس ، عدد كبير من الناس، **على السلم** ، **وفي الاسفل** ، وبالنسبة لتلك الجموع القادمة من تحت فانه كان يوجد في مكان أعلى منها ، **في اعلى السلم** . امامنا هنا صورة الضحك الشعبي العام المصاحب للاطاحة بالملك المزيف الكرنفالي في الساحة . والساحة هي رمز لكل ما هو شعبي عام ، وفي نهاية الرواية وقبل ان يذهب راسكولنيكوف الى قسم الشرطة معترفا بذنبه ، يركع امام الشعب . ليس في «سيدة البستوني» ما **يتفق تماما** ، مع هذه التعرية والفضح في أعين الشعب كله، التي تخايلت لراسكولنيكوف خلال الحلم ، ومع ذلك فهناك اتفاق من طرف بعيد : اغماء جيرمان امام الناس عند قبر الكونتيسة . اننا نجد اتفاقا اقوى مع حلم راسكولنيكوف في عمل آخر من اعمال بوشكين الادبية ، في «بوريس غودونوف» . اننا نعني بذلك حلم مدعي العرش ، الذي تكرر ثلاث

مرات والذي يحمل صفة نبوئية (المشهد في صومعة داخل دير المعجزات) :

رأيت في المنام ان سلما شديد الانحدار
قادني الى برج ، ومن هذا المكان العالي
انبسطت امامي موسكو ، مثل قرية نمل .
وفي الاسفل ، ماج الشعب في الساحة
وأشار نحوي وهو يضحك
لقد شعرت بالخجل ، وبالخوف ،
وعندما اندفعت اهوي ، استيقظت ..

هنا نفس ذلك المنطق الكرنفالي **للارتقاء** المزيف **والاطاحة** المصحوبة بضحك الشعب كله في **الساحة** ، والسقوط **الى اسفل** .

٣ ـ في حلم راسكولنيكوف ، الذي جئنا على ذكره ، يكتسب المكان قيمة فكرية اضافية بروح الرمز الكرنفالي . **علو** ، **منخفض سلم** ، **مدخل** ، **ممر** ، **ساحة** كل واحد منها يكتسب معنى «**النقطة**» حيث تقع الازمة ، والتناوب الراديكالي ، والانعطاف المفاجيء للمصير ، حيث تتخذ القرارات ، وحيث يتجاوزون الخط فينبعثون او يهلكون .

ان الحدث في اعمال دوستويفسكي الادبية يقع هو الاخر بالدرجة الاولى في هذه «النقاط» . ان المكان الداخلي للدار ، الغرف ، هذا المكان البعيد عن حدوده اي عن العتبة ، لم يستخدمه دوستويفسكي ابدا تقريبا ، الا ، طبعا ميادين للخصومات وعمليات الفضح والتعرية عندما ينوب المكان الداخلي (غرفة استقبال ، او هول) عن الساحة . ان دوستويفسكي «يتخطى» المكان الداخلي المأهول والمستقر والراسخ والبعيد عن العتبة ، هذا المكان في الدور والشقق السكنية والغرف ، ذلك لان تلك الحياة التي يصورها لا تقع في مثل هذا المكان . لم يكن دوستويفسكي كاتبا يصور اجواء العُزَّب ، والدور ، والغرف ، والشقق السكنية ، والعوائل في الامكنة الداخلية المأهولة بعيدا عن العتبة ، يعيش الناس حياة اعتيادية وزمانا اعتياديا : يولدون ، ويمرون بمرحلتي الطفولة والشباب ويتزوجون ، وينجبون الاطفال ، وتدركهم الشيخوخة ويموتون . ان دوستويفسكي «يتخطى» ايضا مثل هذا الزمن

البيوغرافي . اما على العتبة وفي الساحة فلا يصبح ممكنا الا **الزمن المتأزم** حيث تعادل اللحظة فيه اعواما ، وعشرات الاعوام ، وتعادل حتى «بليون سنة» (كما في «حلم انسان تافه») .

واذا ما عدنا الان **من حلم** راسكولنيكوف الى ما يجري في الرواية في اليقظة فسنقتنع ان العتبة وما ينوب عنها تعتبر في هذه الرواية «نقاطا» اساسية بالنسبة للحدث .

يعيش راسكولنيكوف في الحقيقة بالدرجة الاولى على **العتبة** : ان غرفته الضيقة هي بمثابة «القبر» (هنا ـ رمز كرنفالي) يطل بابها مباشرة على **صحن السلم** ، وانه لا يغلق بابه ابدا حتى عندما يغادر الغرفة (اي امامنا مكان داخلي غير منغلق) . في مثل هذا «القبر» يتعذر على المرء ان يعيش حياة اعتيادية هنا بامكان المرء ان يعيش الازمة وحسب ، وان يتخذ القرار الاخير ، ان يموت او ان ينبعث (كما هو الحال في القبور ، في «بوبوك» او في قبر «الانسان التافه») . وعلى العتبة ، في الغرفة الممر المطلة مباشرة على السلم ، تعيش عائلة مارميلادوف هي الاخرى (هنا ، على العتبة ، يلتقي راسكولنيكوف مع افراد هذه العائلة لاول مرة وهو يأتي بمارميلادوف المخمور) . انه يمر بلحظات رهيبة عند عتبة قتيلته العجوز المرابية ، عندما وقف في الجانب المقابل من الباب ، على صحن السلم جماعة من الناس وهم يسحبون سلسلة الجرس . انه يعود الى هذا المكان مرة اخرى ويطرق على الجرس بنفسه ليعيش من جديد هذه اللحظات . وعلى العتبة ، في الممر عند المصباح يجري مشهد الاعتراف الى النصف لرازوميخين ، بدون كلمات وعن طريق تبادل النظرات ، وعلى العتبة ، وعند الباب في الشقة السكنية المجاورة يجري حديثه مع سونيا (وعلى الجانب الاخر من الباب كان سفيدريغايلوف يتنصت على حديثهما) . ليس هنا ، طبعا ، اي ضرورة لتعداد كل «**الاحداث**» الواقعة عند العتبة ، وقرب العتبة او ضمن الاحساس الحي بالعتبة في هذه الرواية . العتبة ، والممر ، والمدخل ، والساحة ، والسلم ودرجاته ، والابواب المفتوحة على السلم ، وبوابات أفنية العمارات ، اما عدا ذلك فهناك المدينة : الساحات ، والشوارع ، والواجهات ،

والحانات ، والاوكار المختلفة ، والجسور ، والقنوات . هذا هو مكان هذه الرواية في الحقيقة ليس هناك أي أثر للمظهر الداخلي الذي لا يمت باي صلة الى العتبة ، والخاص بغرف الاستقبال وغرف الطعام وبالهولات ومكاتب العمل وغرف النوم حيث تجري الحياة الاعتيادية وتجري فيها الحوارات في روايات تورجنيف ، وتولستوي ، وغانتشيروف وآخرين . لا شك اننا نكتشف مثل هذا التنظيم للمكان حتى في روايات دوستويفسكي الاخرى .

اننا نعثر على ظلال مغايرة تقريبا من اشاعة الروح الكرنفالي في قصة «المقامر» .

هنا اولا ، يجري تصوير حياة «الروس في الخارج» ، تصوير صنف خاص من الناس جلب انتباه دوستويفسكي ان هؤلاء الناس انسلخوا عن شعبهم ووطنهم ، اما حياتهم فلم تعد تخضع في حركتها للنظام الاعتيادي للناس الذين يعيشون داخل الوطن ، وأن سلوكهم لم يعد محكوما بذلك الوضع الذي كانوا يشغلونه في وطنهم ، انهم لم يعودوا مرتبطين بوسطهم الاجتماعي ، الجنرال ، والمعلم في داره (بطل القصة) ، والخبيث دي غرييه ، وبولينا ، وبلانش الغانية ، والانجليزي أستلي وغيرهم ممن اجتمع في البلدة الالمانية روليتنبورغ ، يبدون هنا اشبه **بمجموعة كرنفالية** تحس نفسها ، بدرجة ما ، وكأنها خارج نظام الحياة الاعتيادية . ان علاقاتهم فيما بينهم وتصرفاتهم تصبح غير اعتيادية وشاذة وفاضحة (انهم يحيون طوال الوقت في جو من الفضائح) .

ثانيا ، تشكل **لعبة الروليت** قطب الحياة التي يجري تصويرها في القصة . ان هذه اللحظة الثانية تعتبر رئيسية وهي التي تحدد الظلال الخاصة لاشاعة الروح الكرنفالي في هذا العمل الادبي .

ان طبيعة القمار (سواء كان ذلك بواسطة النرد او الورق او الروليت) - هي طبيعة كرنفالية . لقد جرى ادراك هذه الحقيقة بوضوح سواء في العصور العتيقة (اغريقية ورومانية) او في القرون الوسطى او في عصر النهضة . ان رموز القمار دخلت دائما في المنظومة الصورية للرموز

الكرنفالية .

إن الناس من مختلف المراتب والمقامات الحياتية ، يتساوون ـ وهم يتجمعون حول مائدة الروليت ـ امام ظروف المقامرة بالضبط وكأنهم وجها لوجه امام الحظ والصدفة . ان تصرفهم وراء مائدة الروليت لا تخضع لذلك الدور الذي يلعبونه في الحياة الاعتيادية . ان جو المقامرة هو جو التقلب الحاد والسريع للحظ ، صعود خاطف وهبوط خاطف ، اي اعتلاء للعرش واطاحة عن العرش ، **الرهان** شبيه **بالازمة** : الانسان هنا يحس نفسه وكأنه على العتبة . اما زمن المقامرة فهو زمن خاص : اللحظة هنا ايضا معادلة لاعوام .

لقد بسطت لعبة الروليت تأثيرها الذي يشيع الروح الكرنفالي على جميع جوانب الحياة التي تتصل بها من قريب او بعيد ، تبسطه على جميع انحاء البلدة التي تعمد دوستويفسكي ان يطلق عليها اسم روليتنبورغ .

وفي هذا الجو المكثف والمشبع بالروح الكرنفالي يجري الكشف عن شخصيات Charaeters الابطال الرئيسيين في القصة : الكسي ايفانوفيتش وپولينا ـ شخصيتان متكافئتان تكافؤاً ضديا متأزمتان ، وغير منجزتين ، وشاذتان ، ومنطويتان على اكثر الاحتمالات غرابة . وفي احدى الرسائل التي كتبها دوستويفسكي عام ١٨٦٣ يشخص **الخطة الاساسية** لصورة الكسي ايفانوفيتش كما يلي (عند الانتهاء من العمل عام ١٨٦٦ هذه الصورة تتغير بشكل ملحوظ) .

«انا اتناول طبيعة بعيدة عن التكلف ، لانسان مع انه مثقف ومتطور **الا انه لم يكن مكتملا في اي شيء ، فاقد الثقة ، ولا يجرؤ على عدم الايمان ، متمرد ضد ذوي السلطة ويخشاهم** .. الشيء الرئيس هنا ان كل طاقاته الحياتية ، وقواه ، وتمرده وجهها نحو الروليت . انه مقامر ، **ولكنه مقامر غير اعتيادي** ، بالضبط مثلما كان **الفارس البخيل عند بوشكين بخيلا غير اعتيادي** ..»

وكما سبق ان قلنا ، فان الصورة النهائية لالكسي ايفانوفيتش تتميز بصورة اساسية عن هذه الخطة ، الا ان التكافؤية بين الضدين المؤشرة في

الخطة تجري المحافظة عليهـا وتتعمق الى حد بعيـد ، اما عـدم الاكتمال فيتحول الى **عدم انجازية** بصورة منطقية . عدا ذلك فان شخصية البطل تتكشف ليس فقـط من خلال القمـار والفضائـح ذات الطابع الكـرنفـالي والتصرفات الشاذة ، بل وكذلك من خلال مشاعره واهوائه المكافئة بعمق بين الضدين والمتأزمة التي اظهرها نحو پولينا .

ان تـذكر دوستـويفسكي الذي اشرنـا اليه ، لـ«الفـارس البخيل» لپوشكين لم يكن طبعا مجرد مقابلة عفوية . ان لـ«الفارس البخيل» تأثيرا جوهريا جدا على جميع الابداع التالي عند دوستويفسكي ، خصوصا على «المراهق» و« الاخوة كرامازوف» (يجري هنا تفسير شامل ومعمق الى اقصى حد لثيمة قتل الاب) .

سنقتبس مقطعا اخر من رسالة دوستويفسكي نفسها : «اذا كانت قصة «منزل الاموات» قد جلبت انتباه الجمهور بوصفها تصويرا للمحكومين بالاشغال الشاقة الذي لم يسبق لاحد ان صورهم بمثل هذا الوضـع قبل منزل الاموات ، فان القصة الحـالية ستجلب بـالتأكيـد انتباه الجمهـور بوصفها اوضح واوسع **تصوير للمقامرة بواسطة الروليت** .. لقـد كان منزل الاموات حقا مثيرا للفضول . اما هذا الذي بين أيدينا فوصف لجحيم من نوعه ، «لحمام اشغال شاقة» من نوعه[٢٨] .

ان المقابلة بين لعب الروليت والاشغال الشاقة ، بين «المقامر» و«منزل الاموات» قد تبدو امام النظرة السطحية مقابلة مفتعلة وغريبة . اما في الواقع فان هذه المقابلة عميقة وجوهرية ان كلا من حياة المحكومين بالاشغال الشاقة وحياة المقامرين ـ رغم كل الاختلافات المضمونة الاساسية ـ هي **«حيـاة منسلخة من الحياة»** بطريقة مماثلة في الحالتين (اي منسلخة من الحياة العامة والاعتيادية) . وفي كلا الحالتين ، فان المحكومين بالاشغال الشاقة ، والمقامرين هما مجموعتان اسبغ عليهما الروح الكرنفالي[٢٩] . وان كلا من **زمن الاشغال الشاقـة وزمن المقامـرة هما** ، رغم الاختـلافات العميقـة بينهما ، **نمط واحد للزمن** ، شبيه بزمن اللحظات الاخيـرة للوعي» قبيل تنفيذ الحكم بالاعدام او قبيل الانتحار ، انه شبيه على العموم بزمن الازمة .

كل ذلك يعتبر زمنا على الاعتاب ، وليس زمنا اعتياديا يعاش في امكنة داخلية بعيدة عن الاعتاب في الحيـاة . والملفت للنظر ان دوستـويفسكي يساوي بطريقة واحدة بين كل من المقامرة بالروليت والاشغال الشاقة وبين الجحيم ، ولو تعلق الامر بنا لقلنا ، وبين الجحيم المشبع بالروح الكرنفالي في «الهجائية المينيبية» («حمام الاشغال الشاقة» يقدم مثل هذا الرمـز بجلاء ظاهـري كبير) . ان المقابلات المذكورة التي يجريها دوستويفسكي ذات دلالة بدرجة كبيرة ، وهي في الوقت نفسه تتجاوب مع الاقترانات الكرنفالية غير الموفقة Misalliance .

في رواية «الابله» تطالعنا اشاعة الروح الكرنفالي بجلاء ظاهري كبير وبعمق داخلي كبير خاص بالموقف الكرنفالي من العالم ، في آن واحد (جزئيا حتى بفضل التأثير المباشر من جانب «دون كيشوت» سرفانتس) .

في مركز الرواية تقف بطريقة كرنفالية صورة «الابله» الامير ميشكين ، المكافئة بين الضدين . ان هذا الانسان لا يشغل ، بالمعنى الدقيق والسامي للكلمة ، اي **مكانة** في الحياة ، بامكانها لو وجدت ان تحدد سلوكه وان تحد من **انسانيته النقية** . ومن وجهة نظر منطق حياتي اعتيادي فان كل معاناة وعذابات الامير ميشكين تعتبر في غير محلها وشاذة الى حد التطرف . من هذا القبيل على سبيل المثال ، حبه الاخوي لمنافسه هذا الانسان الذي حـاول الاعتداء على حياته ، والذي اصبح قاتلا للمرأة التي يحبها هو (ميشكين) ، زد على ذلك ان هذا الحب الاخوي تجاه روغوجين يصل الذروة بالضبط بعد مقتل ناستاسيا فيليبوفنا ، ويشغل تماما كل «اللحظات الاخيرة من وعي» ميشكين (قبيل ان يقع صريع العته المطبق) . ان المشهد الختامي في «الابله» ـ اللقاء الاخير بين ميشكين وروغوجين عند جثة ناستاسيا فيليبوفنا ـ يعتبر واحدا من اقوى المشاهد اثارة في جميع اعمال دوستويفسكي الابداعية .

وتعتبر متناقضة في الظاهر من وجهة نظر المنطق الحياتي الاعتيادي ، حتى محاولة ميشكين ان **يقرن في الحياة** بين حبه لناستاسيا فيليبوفنا وحبه أغلايا في وقت واحد . كما ان موقف ميشكين تجاه الشخصيات الاخرى ،

يقع هو الاخر خارج حدود المنطق الحياتي : موقفه تجاه غانيا ايغولغين ، وأيبوليت ، وبوردوفسكي وليبيديف وآخرين . بامكاننا ان نقول ان ميشكين لا يستطيع ان يدخل في الحياة الى النهاية ، ولا ان يتجسد الى النهاية ، ولا ان يتخذ شكلا حياتيا من شأنه ان يقيم حدودا دقيقة للانسان ، انه يبقى تقريبا عند مماس الوسط الحياتي . انه يبدو وكأنه لا يمتلك **بدنا حياتيا** قادرا على ان يمكنه من ان يشغل حيزا محددا في الحياة (وان يزيح الاخرين من هذا المكان في الوقت نفسه) ولهذا السبب فانه يبقى على مماس الحياة ، ولكنه لهذا السبب بالذات يستطيع ان «ينفذ ببصيرته» خلال البدن الحياتي للناس الاخرين وخلال الـ«انا» البعيدة الغور .

ان هذا الانسلاخ من العلاقات الحياتية الاعتيادية **وعدم الملاءمة** الذي تتسم به شخصيته وكل تصرفاته ، كل ذلك يحمل عند ميشكين طبعا Character كاملا وساذجا ، انه بالضبط «ابله» .

ان بطلة الرواية ناستاسيا فيليبوفنا تسقط هي الاخرى من منطق الحياة الاعتيادية ومن العلاقات الحياتية ، انها تتصرف ايضا وفي كل الحالات بما **يتعارض** ومكانتها في الحياة ! ولكنها تتميز **بالخور** وليس لديها اكتمال ساذج ، انها «مجنونة» .

وهكذا يسبغ الروح الكرنفالي على كل الحياة التي تحيط بهاتين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية ـ «الابلة» و«المجنون» ـ وتتحول الى «عالم بالمقلوب» ان الوضعيات المحورية التقليدية تغير معناها تغييرا جذريا ، ويتطور التلاعب الكرنفالي الديناميكي الخاص بالتناقضات الحادة ، والتناوبات المفاجئة والتحولات . اما الشخصيات الثانوية في الرواية فتكتسب نغمة اضافية وتشكل ازدواجا كرنفالية .

ان الجو الخيالي بصورة كرنفالية يتغلغل في الرواية كلها . اما حول ميشكين فان هذا الجو يصبح **مشرقا وبهيجا تقريبا** . واما حول ناستاسيا فيليبوفنا فيصبح قاتماً وجهنمياً ، أن ميشيكين في الجنة الكرنفالية أما ناستاسيا فيليبوفنا ففي **الجحيم** الكرنفالي . الا ان الجنة والجحيم في الرواية تتقاطعان ، وتتشابكان في حالات مختلفة ، وتنعكس احداهما في

الاخرى بموجب قوانين التكافؤ بين الضدين الكرنفالية العميقة . كل مكن دوستويفسكي من ان يعرض الوجه الاخر من الحياة امام نفسه او امام القارىء ، وان يشخص فيها ويكشف في الوقت نفسه عن تلك الامكانيات والاعماق الجديدة التي لم يرها احد من قبل .

غير ان الذي يعنينا هنا لا رؤية دوستويفسكي لهذه الاعماق في الحياة ، وانما فقط شكل رؤياه هذه ودور عناصر اشاعة الروح الكرنفالي في هذا الشكل .

سنتوقف قليلا عند الوظيفة المشيعة للروح الكرنفالي بصورة الامير ميشكين .

حيثما ظهر الامير ميشكين تصبح الحواجز المراتبية والطبقية بين الناس قابلة للاختراق على حين غرة بحيث تقوم بين هؤلاء الناس صلات داخلية ، وتتولد صراحة كرنفالية . ان شخصيته تمتلك قدرة خاصة على اضفاء طابع النسبية على كل ما من شأنه ان يفرق بين الناس . ويسبغ على الحياة **جدية مزيفة** .

يبدأ حدث الرواية في عربة قطار ، من الدرجة الثالثة ، حيث «وجد اثنان من المسافرين نفسيهما جالسين الواحد في مقابل الآخر عند احدى النوافذ) ـ هما ميشكين ورغوجين لقد تعين علينا ان نؤكد ان العربة من الدرجة الثالثة وذلك شبيه بظهر سفينة في المينيبية العتيقة ، تعتبر بديلة عن الساحة حيث يقيم أناس من مختلف الطبقات والمراتب فيما بينهم صلات بعيدة عن الكلفة . وهكذا اجتمع هنا **امير معدم وتاجر مليونير** لقد برز تعارضهم الكرنفالي حتى في ملابسهم ! ميشكين كان يرتدي عباءة بلا اكمام مع قلنسوة ضخمة وينتعل حذاء رجاليا ، بينما كان روغوجين يرتدي معطفا مصنوعا من جلد الضأن وينتعل جزمة .

«سرعان ما انعقد بينهما الحديث ، لقد كان استعداد الانسان الشاب **الاشقر** الذي يرتدي عباءة سويسرية للاجابة عن كل اسئلة جاره **الاسمر**

والفاحم الشعر ، كان مدهشا ولا يثير اي اثر للشك بوجود استخفاف من اي نوع ، ولا بعدم اللياقة ولا بتفاهة عدد من الاسئلة» (المجلد السادس ، ص ٧) .

ان هذا الاستعداد المدهش الذي تحلى به ميشكين للكشف عن سريرته يجاب عليه بالصراحة التامة من جانب روغوجين الشكاك والمنطوي على نفسه . ويحفزه على ان يقص حكاية هواه نحو ناستاسيا فيليبوفنا بصراحة كرنفالية مطلقة .

هذا هو المقطع المشبع بالروح الكرنفالي الاول في الرواية .

في المقطع الثاني ، الذي يقع في دار آل ايبانتشين ، يجري ميشكين في مدخل الدار ، بينما كان ينتظر من يستقبله ، مع الخادم حوارا حول موضوع لا يناسب المقام يتعلق بالموت شنقا وبآخر العذابات الروحية بالنسبة للمحكوم عليه . وهكذا يتمكن من اقامة صلة داخلية مع الخادم المحدود الافق والمفرط في تأدبه .

وهكذا ايضا فانه يخترق بطرية كرنفالية حواجز المقامات الحياتية عند اول لقاء له مع الجنرال ايبانتشين .

ان اشاعة الروح الكرنفالي في المقطع التالي رائعة : في غرفة الاستقبال الراقية الخاصة بالجنرالة إيبانتشينا يتحدث ميشكين عن اللحظات الاخيرة في وعي المحكوم عليه بالموت شنقا (انها قصة تتعلق بالسيرة الشخصية ولما عاناه دوستويفسكي نفسه في هذا الصدد) . ان ثيمة الاعتاب تنطلق هنا في مكان داخلي فيَ غرفة استقبال راقية . بعيدا عن العتبة . يفتقر الى اللياقة هنا حتى حديث ميشكين حول ماري . كل هذا المقطع مليء بالصراحات الكرنفالية . ان الامير الغريب . والمثير للشكوك في الحقيقة ، والذين لم يتعرفوا عليه بعد ، يتحول بسرعة وعلى حين غرة وبطريقة كرنفالية اى انسان قريب من اهل الدار وصديق . ان بيت آل يبانتشين يستدرج الى الجو الكرنفالي لميشكين . ان مما ساعد على ذلك ، طبعا . الشخصية الطفولية والشاذة للجنرالة إيبانتشينا نفسها .

يتميز المقطع التالي الذي يجري في الشقة التي يسكنها آل ايفولغين

باشاعة الروح الكرنفالي الداخلية والخارجية وبدرجة اكبر . انه يتطور منذ البداية في جو من الفضائح ، هذا الجو الذي يعري تقريبا ارواح جميع المشاركين فيه . هنا نتعرف على شخصيات كرنفالية من امثال فيرديشينكو والجنرال ايغولغين . تحدث علاقات غير موفقة وشعوذات كرنفالية نموذجية ، ينفرد بالاهمية هنا مشهد قصير ذو طبيعة كرنفالية حادة في المدخل **وعلى العتبة** ، عندما تبادر ناستاسيا فيليبوفنا التي ظهرت فجأت ، الى شتم الامير ميشكين بفظاظة معتقدة انه واحد من الخدم («بليد» «انت بحاجة الى ان تطرد» «من اين جئتم بهذا الابله ؟») . ان هذه الشتائم ، التي ساعدت على تكثيف الجو الكرنفالي لهذا المشهد ، لا تتلاءم مع الاسلوب الحقيقي الذي تعامل به ناستاسيا فيليبوفنا الخدم . ان المشهد الذي يجري في المدخل يمهد الطريق لمشهد الشعوذة التالي في غرفة الاستقبال حيث مثلت ناستاسيا فيليبوفنا دور الغانية البذئية والصفيقة . بعد ذلك يقع مشهد كرنفالي مبالغ فيه من مشاهد الفضيحة ظهور الجنرال الثمل قليلا بقصته الكرنفالية فضحه ظهور : فريق السكارى غير المتجانس ، من جماعة روغوجين ، تصادم غانية مع شقيقته ، تلقى الامير صفعة على خده ، التصرف الاستفزازي من جانب الشيطان الكرنفالي التافه فيرديشينكو الى غير ذلك . ان غرفة الاستقبال في دار آل ايغولغين تتحول الى ساحة كرنفالية حيث تتقاطع لاول مرة وتتشابك جنة ميشكين الكرنفالية مع الجحيم الكرنفالي الخاص بناستاسيا فيليبوفنا .

بعد هذه الفضيحة يجري الحوار الودي والقلبي بين الامير وغانيا واعتراف الاخير الصريح بكل شيء ، كما تجري بعد ذلك الرحلة الكرنفالية خلال بطرسبورغ بصحبة الجنرال المخمور ، واخيرا الامسية في بيت ناستاسيا فيليبوفنا ووقوع الفضيحة ـ الكارثة المثيرة التي سبق ان حللناها في حينها . ووهكذا ينتهي الجزء الاول من الرواية ، ومعه ينتهي اليوم الاول من حدثها .

بدأ حدث الجزء الاول مع أول ضوء النهار وانتهى في آخر المساء غير ان هذا طبعا ، ليس يوماً تراجيديا («من شروق الشمس إلى غروبها . الزمن

هنا ليس زمنا تراجيديا ابدا (وان كان قريبا منه من حيث النمط) انه ليس زمنا روائيا وليس زمنا بيوغرافيا ، انه يوم زمن كرنفالي خاص ، يبدو وكأنه فصل عن الزمن التاريخي ، ويجري وفق قوانينه الكرنفالية الخاصة وهو يتضمن كمية غير محدودة من التعاقبات والتحولات الجذرية[٣٠] . ان مثل هذا الزمن بالذات ـ انه في الحقيقة ليس زمنا كرنفاليا بالمعنى الدقيق والصارم لهذه الكلمة ، بل زمن اسبغ عليه الطابع الكرنفالي ـ هو الذي كان يحتاجه دوستويفسكي لحل المسائل الفنية الخاصة التي كانت تجابهه . ما كان يمكن لتلك الحوادث على الاعتاب او في الساحات والتي صورها دوستويفسكي مع كل المعنى الداخلي العميق الذي كانت تشتمل عليه ، وما كان يمكن لابطاله اولئك مثل راسكولنيكوف ، وميشكين ، وستافروغين وايفان كرامازوف ان يكشف عنهم من خلال الزمن التاريخي ابيوغرافي . كذلك فان تعدد الاصوات نفسه ، بوصفه حادثة حدث متبادل بين اشكال الوعي غير المنجزة داخليا والمتعددة الاصوات ، يتطلب مفهوما فنيا مغايرا حول الزمن والمكان ، يتطلب مفهوما لا اقليديسيا ، اذا ما استخدمنا عبارة دوستويفسكي نفسه .

بهذا نستطيع ان نختتم تحليلنا لاشاعة الروح الكرنفالي في اعمال دوستويفسكي الادبية .

في الروايات الاخيرة الثلاث سنعثر على تلك الملامح نفسها الخاصة باشاعة الطابع الكرنفالي[٣١] ، في الحقيقة ، في شكل يمتاز بمزيد من التعقيد والعمق (خصوصا في «الاخوة كرامازوف») . وفي ختام هذا الفصل سنتطرق فقط الى لحظة واحدة اخرى ، جرى التعبير عنها بوضوح في الروايات الاخيرة .

لقد تحدثنا في حينه حول خصائص بنية الصورة الكرنفالية : ان هذه الصورة تسعى لان توجد في نفسها كلا قطبي التكون اوكلا طرفي التناقض : الولادة ـ الموت ، الشباب ـ الشيخوخة ، أعلى ـ اسفل ، واجهة ـ خلفية ، المديح ـ الشتيمة ، الاثبات ـ النفي ، التراجيدي ـ الكوميدي الى غير ذلك ، بالاضافة الى ان القطب العلوي للصورة المزدوجة ينعكس من خلال القطب

السفلي وذلك حسب مبدأ الهيئات Figure ورق اللعب . يمكن التعبير عن ذلك بالطريقة التالية : ان طرفي التناقض يجتمعان مع بعضهما وينظر احدهما في وجه الاخر ، وينعكس احـدهما في الاخـر ، ويعرفـان ويفهمان بعضهمـا البعض .

غـير اننا نستـطيع بهـذه الطريقة ان نحـدد حتى مبدأ الابـداع عند دوستويفسكي ان كل شيء في عالمه يعيش على الحافة نفسها جنبا الى جنب مع نقيضه . الحب يعيش على تخوم الكراهية ، انه يعرفها ويفهمها ، والكراهية نفسها تعيش على تخوم الحب وكذلك هي تفهمـه (الحب ـ الكراهيـة عند فيرسيلوف ، وحب كاترينا ايفانوفنا لدميتري كرامازوف ، وشبيه بذلك الى حد ما حتى حب ايفان لكاترينا ايفانوفنا وحب دميتري لغروشينكا) . الايمان يعيش على تخوم الالحاد يحدق فيه ويفهمه والالحاد بدوره يعيش على تخوم الايمان ويفهمه[٣٢] . الرفعة والنبل يعيشـان على تخـوم السقوط والضعـة (دميتـري كـرامـازوف) حب الحيـاة يجـاور التعـطش لتحـطيم الذات (كيريللوف) . الطهر والعفة يفهمان الاثم والشهوانية (اليوشا كرامازوف) .

اننا ، دون شك ، نبسط الى حد ما ونشوه ايضا مبدأ التكافؤية بين الضـدين المعقدة والمـرهفة في روايـات دوستويفسكي الاخيـرة . في عالم دوستويفسكي يتعين على الجميع ان يعرفوا بعضهم البعض وان يعرفوا حول بعضهم البعض ، يجب عليهم ان يقيموا الصلات فيما بينهم وان يجتمعوا وجها لوجه وان **يتحدثوا** مع بعضهم البعض . كل شيء يجب ان يتبـادل الانعكاس والتفسير مع غيره بطريقة حوارية . ولهذا ايضا فان كل ما هو منفصل بعيد يجب ان يدخل الى «**نقطة**» واحدة زمنية ومكانية . لهذه الغاية بالذات تعتبر ضرورية الحرية الكرنفالية ، والمفهوم الكرنفالي الفني الخاص بالمكان والزمن .

بفضل أشاعة الطابع الكرنفالي اصبح ممكنا تكـوين بنية مفتـوحة للحوار الكبير ، وسمحت بنقل التأثيرات الاجتماعية المتبادلة بين الناس الى اسمى مجالات العقل والروح ، هذا المجال الذي كان دائما بالدرجة الاولى المجال الوحيد والاوحد الخاص بـالوعي المونـولوجي ، والخاص بـالروح

الوحيد الذي لايتجزأ والمتطور بذاته (في الاتجاه الرومـانتيكي على سبيـل المثال) ان الموقف الكرنفالي من العالم يساعد دوستويفسكي على تذليل مبدأ الانانة المعرفية Gnosioloeical Solipsisni والاخلاقية على حد سـواء . ان انسانا واحدا يبقى مع نفسه وحدها ، لا يستطيع ان يصل الى نتيجة حتى بالنسبة للاجواء الاكثر عمقا وخصوصية في حياته الروحية ، ولا يستطيع ان يضـطلع بهذه المهمـة من دون الاستعانـة بوعي غيـري . ان الانسان لا يستطيع ابدا ان يعثر على امتلائه وغناه بالاعتماد على نفسه وحدها .

ان اشاعة الروح الكرنفالي تساعد ، بالاضافة الى ذلك ، على توسيع المشهد الضيق الخاص بحياة شخصية في عصر محدد ومحدود لتجعل منه **مشهدا يليق بمسرحية اسرار** ، انسانيا عاما وشاملا الى اقصى حد . وهذا ما سعى اليه دوستويفسكي في رواياتـه الاخيرة ، خصـوصا في «الاخـوة كرامازوف» .

في رواية «الابالسة» يقول شاتوف مخاطبا ستافروجين قبيل البـدء بمحادثتهما الودية والقلبية :

«اننا **مخلوقان** اجتمعا في **اللانهائية** .. **للمرة الاخيرة في العالم** . اترك نغمتك وخذ واحدة **انسانية** ! وتكلم ولو لمرة واحدة بصوت انساني» (المجلد السابع ، ص ٢٦٠ ـ ٢٦١) .

ان كل اللقاءات الحاسمة بين انسان وانسان بين وعي ووعي ، تقع دائما في روايات دوستويفسكي «في اللانهائية» و«للمرة الاخيـرة» (في آخر لحظات الازمة) اي تقع في مكان وزمن اسراري **بطريقة كرنفالية** .

**تنحصر كل مهمتنا في الكشف عن الخصوصية الفريدة لقوانين الابـداع عنـد دوستـويفسكي ، وان «نـظهـر دوستـويفسكـي في دوستويفسكي»** . **ولكن اذا كانت هذه المهمة التزامنية** Synchroniecl قد وجـدت حلها الصحيـح ، فسيساعـدنا ذلك عـلى تحسس وتتبع التقـاليد الصنفية عند دوستويفسكي الى ان نصل الى منابعها في الحضارة العتيقة

(اغريقية ورومانية) . وهذا ما حاولنا ان نفعله في الفصل الحالي ، وان كان ذلك قد تم ، في الحقيقة ، في شكل عام ومبسط تقريبا ، يخيل الينا ان تحليلنا التعاقبي يؤكد نتائج التحليل التزامني . بكلمة أدق : ان نتائج كلا التحليلين يؤكد بعضهما البعض الاخر ويختبر بعضها البعض الاخر .

اننا اذ نربط دوستويفسكي الى تقاليد محددة ، فاننا بذلك لا نقيد ، طبعا ، باي شكل من الاشكال الاصالة العميقة والتميز الفردي لابداعه . يعتبر دوستويفسكي مؤسس **تعددية الاصوات الحقيقية** التي لم تكن موجودة وما كان بامكانها ان توجد لا في «الحوار السقراطي» ولا في «الهجائية المينيبية» العتيقة ، ولا في مسرحيات الاسرار الدينية في القرون الوسطى ، ولا عند شكسبير وسرفانتس ، ولا عند فولتير وديدرو ،ولا عند بلزاك وهيوغو ، ولكن تعددية الاصوات كان قد جرى التحضير لها بصورة جوهرية في هذا الخط من تطور الادب الاوربي ،ان كل هذه التقاليد ، ابتداءا بـ«الحوار السقراطي» والمينيبية ، كانت قد انبعثت وتجددت عند دوستويفسكي في شكل جديد واصيل لا مثيل له خاص بالرواية المتعددة الاصوات .

## الفصل الخامس

# انماط الكلمة النثرية
# الكلمة عند دوستويفسكي

لابد من التمهيد بعدد من الملاحظات المنهجية الاولية لقد عنونا فصلنا هذا بـ«الكلمة عند دوستويفسكي» ، نظرا لاننا نهتم **بالكلمة** ، اي اللغة بكل كيانها الملموس والحي ، وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة ، تم تحديدها عن طريق تجريدها الحتمي والشرعي من عدد من جوانب الحياة الملموسة للكلمة . ولكن هذه الجوانب بالذات من حياة الكلمة ، التي يبتعد عنها علم اللغة تحظى بالنسبة لاهدافنا التي حددناها لانفسنا باهمية من الدرجة الاولى . ولهذا السبب فان تحليلاتنا التالية لن تكون لغوية بالمعنى الدقيق والصارم للكلمة . من الممكن ان تنسب الى ما بعد علم اللغة Metalinguistics ، ونعني بـ«ما بعد علم اللغة» تلك الدراسة ، التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومتميزة ، وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة ، التي تتجاوز ـ وهذا شرعي وقانوني تماما ـ حدود علم اللغة . مما لا شك فيه ان البحوث المنسوبة الى ما بعد علم اللغة لاتستطيع ان تتجاهل علم اللغة ، وهي مضطرة للاستفادة من النتائج التي توصل اليها علم اللغة هذا . ان علم اللغة وما بعد علم اللغة يدرسان ظاهرة واحدة بعينها تتصف بالملموسية والتعقيد الكبير وبتعدد الجوانب ونعني بهذه الظاهرة ـ الكلمة ، الا انهما يدرسانها من جوانب مختلفة ومن زوايا مختلفة ايضا ، يتعين عليهما ان يكمل احدهما الآخر ، ولكن عليهما الا يختلطا ببعضهما . وعند التطبيق العملي فان الحدود الفاصلة بينهما تختلط في حالات كثيرة جدا .

من وجهة نظر علم اللغة الصرف لا يجوز ان نرى أي اختلافات جوهرية في الواقع بين الاستعمال المونولوجي والاستعمال المتعدد الاصوات للكلمة في الادب الفني ، خذ على سبيل المثال ان رواية دوستويفسكي المتعددة الاصوات تشتمل على تباين لغوي ، اي اساليب لغوية متنوعة ، ولهجات اجتماعية واقليمية ، ورطانات مهنية وهكذا ، أقل بكثير مما نجده عند عدد كبير من الروائيين المونولوجيين : عند ليف تولستوي ، وبيسميسكي ولسكوف وآخرين يمكن حتى ان يبدو ان ابطال روايات دوستويفسكي يتكلمون بلغة واحدة بالضبط بلغة مؤلفهم .

كثيرون هم الذين لاموا دوستويفسكي بسبب هذه النمطية في اللغة

وكان ليف تولستوي من بين من وجه مثل هذا اللوم .

غير ان المهم في الامر ان التباين اللغوي و«المواصفات الكلامية» الحادة للابطال تكتسب بالضبط اهمية فنية كبيرة لخلق صور الناس الموضوعية والمنجزة . وكلما كانت الشخصية تتسم بقدر اكبر من الموضوعية برزت سحنتها الكلامية بدرجة اكبر من الحدة . في الرواية المتعددة الأصوات يحافظ في الحقيقة على اهمية التنوع الغوي وعلى المواصفات الكلامية ، ولكن هذه الاهمية تصبح اصغر حجما الاهم من ذلك ان تتغير الوظائف الفنية لهذه الظواهر . ان جوهر القضية لا يتعلق بوجود اساليب لغوية محددة ، ولهجات اجتماعية الخ . هذا الوجود الذي يتقرر عن طريق الاستعانة بمعايير علم اللغة الصرف ، ولكن الجوهري في القضية هو من اي **زاوية حوارية** وضعت هذه الاساليب جنبا الى جنب او الواحد في وجه الاخر داخل العمل الادبي . ولكن هذه الزاوية الحوارية هي التي لا يمكن ان تحدد او تقام عن طريق الاستعانة بمعايير علم اللغة الصرف ، وذلك لان العلاقات الحوارية وان انتمت الى مجال الكلمة ، الا انها لا تنتمي الى مجال دراستها من خلال منهج علم اللغة الصرف .

ان العلاقات الحوارية (بما في ذلك علاقات المتكلم الحوارية بكلمته الخاصة به) هي من اختصاص ما بعد علم اللغة . ولكن هذه العلاقات بالذات ، المحددة لخصائص البنية اللفظية لاعمال دوستويفسكي الادبية ، هي التي تحظى باهتمامنا في اللغة التي هي مادة علم اللغة ، لا توجد ولن توجد اي علاقات حوارية : انها غير ممكنة لا بين العناصر في منظومة اللغة (على سبيل المثال ، بين الكلمات في القاموس ، بين الاجزاء الرئيسية للكلمة الخ .) ولا بين عناصر «النص» في حالة تناوله من زاوية علم اللغة بمعناه الصارم والدقيق ، لايمكن لها ان توجد لا بين الوحدات من مستوى واحد ولا بين الوحدات من مستويات مختلفة . انها لا يمكن ان توجد ، طبعا ، حتى بين الوحدات النحوية ، وبين الجمل على سبيل المثال . في حالة تناولها من زاوية علم اللغة بمعناه الصارم والدقيق .

لا يمكن ان توجد علاقات حوارية حتى بين النصوص ، كذلك في حالة

تناول هذه النصوص من زاوية علم اللغة بمعناه الصارم والدقيق . ان اي مقارنة من زاوية علم اللغة الصرف ، وان اي توزيع للنصوص على مجاميع سيؤدي حتما الى صرف الاهتمام عن العلاقات الحوارية الممكنة بين هذه النصوص بوصفها تعبيرات كاملة .

علم اللغة ، يعرف طبعا، الشكل التكويني لـ«الكلام الحواري» ويدرس خصائصه النحوية والدلالية اللغوية . غير انه يدرس هذه الخصائص بوصفها ظواهر تخص علم اللغة الصرف ، اي على ضوء المنهج اللغوي ، ولا يستطيع ابدا ان يمس الخاصية النوعية للعلاقات بين الردود المتبادلة بين المتحاورين . ولهذا السبب يتعين على علم اللغة ان يستفيد عند دراسته لـ«الكلام الحواري» من النتائج التي توصل اليها «ما بعد علم اللغة» .

وهكذا تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة . ولكن في الوقت نفسه لا يجوز ان تفصل عن مجال الكلمة ، اي عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة . اللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري بين اولئك الذين يستخدمونها . ان الاختلاط الحواري هو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة ، ان حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية ، وذلك بغض النظر عن الميدان الذي تستخدم فيه (يومي ، عملي ، علمي ، فني ، الخ) . ان علم اللغة يدرس «اللغة» نفسها من منطقها النوعي ومأخوذة ككل ، الامر الذي يجعل بطريقة ما ، المخالطة الحوارية ممكنة ، غير ان علم اللغة يتجاهل العلاقات الحوارية نفسها ، ان هذه العلاقات قائمة في مجال الكلمة ، وذلك لان الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة ، ولهذا السبب تعين دراسة هذه العلاقات بواسطة «ما بعد علم اللغة» الذي يتجاوز حدود علم اللغة والذي له مسائله ومادته المستقلة .

ان العلاقات الحوارية لا تقتصر على العلاقات المنطقية ذات المعنى الملموس والمحدد ، التى تفتقر بذاتها الى اللحظة الحوارية . انها يجب ان تكتسي باللفظة ، وان تصبح تعبيرات ، ان تصبح مواقف معبرا عنها بالكلمة ، تخص مختلف الاشخاص ، من اجل ان تتوفر الامكانية لظهور

علاقات حوارية بين هؤلاء الاشخاص .

«الحياة طيبة» . «الحياة ليست طيبة» . امامنا رايان اثنان يمتلكان شكلا منطقيا محددا ومضمونا محددا له معنى ملموس (رايان فلسفيان حول قيمة الحياة) . بين هذين الرأيين توجد علاقة منطقية محددة : ان احدهما يلغي الاخر ، ولكن لا يمكن ان تقوم بينهما اي علاقات حوارية مهما كان نوعها ، انهما لا يتجادلان ابدا فيما بينهما (على الرغم من انهما يستطيعان ان يوفرا مادة ملموسة واساسا منطقيا للمجادلة) . انه يتعين على كلا هذين الرأيين ان يتجسدا من اجل ان تتوفر امكانية لان تقوم بينهما وتجاههما علاقة حوارية . وهكذا فان هذين الرأيين بـامكانهمـا ، بوصفهمـا قضية ونقيضها ، ان يتحدا في تعبير واحد يصدر عن شخص واحد ، ويعبر عن موقفه الديالكتيكي الوحيد تجاه المشكلة . في مثل هذه الحالة لن تكون هناك علاقات حوارية . ولكن اذا ما وزع هذان الرأيان بين تعبيرين اثنين مختلفين لشخصين مختلفين ، فستـظهر بينهمـا ـ في مثل هـذه الحالة ـ عـلاقات حوارية .

«الحياة طيبة» «الحياة طيبة» هنا نجد امامنا رأيين اثنين متمـاثيلن تماما ، وبالتالي فهما ، في حقيقتهما رأي واحد ووحيد كتب (او نطق به) من قبلنا **مرتـين** اثنتين ، غـير ان هذه الـ«اثنتـين» تنتمي فقط الى التجسيـد اللفظي ، وليس الى الرأي نفسه . اننا نستطيع ، في الحقيقة ، ان نتحدث هنا حتى حول العلاقة المنطقية الخاصة بالتماثل بين هذين الرأيين الاثنين . ولكن في حالة التعبير عن هذا الرأي في تعبيرين لشخصين مختلفين ، فستقوم في مثل هذه الحالة بين هذين التعبيرين علاقات حوارية (اتفاق . تأييد ) .

ان العلاقات الحوارية تكون مستحيلة تماما من غير علاقات منطقية ذات معنى ملموس ، غير انها لا تقتصر عليها ، وانما يكون لها خصوصيتها النوعية .

وكما سبق لنا القول ، فان العلاقات المنطقية ذات المعنى الملمـوس يتعين عليها ، من اجل ان تصبح حوارية ، ان تتجسد ، اي يتعين عليها ان تدخل في جو جديد من الوجود : ان تصبح **كلمة** اي تعبيرا وان يكون لها

**مؤلف** ، اي خالق لهذا التعبير ، تعبر هذه الكلمة عن موقفه .

وبهذا المعنى فان لكل تعبير مؤلفه الذي نحسه داخل التعبير نفسه بوصفه خالقة . اننا لا نستطيع ان نعرف شيئا مهما كان ضئيلا عن الكيفية التي يحيا بها المؤلف الحقيقي خارج حدود هذا التعبير . كما ان صيغ هذا التأليف الحقيقي يمكن ان تكون متنوعة جدا ، ان عملا ادبيا ما يمكن ان يكون حصيلة جهد جماعي ، ويمكنه ان يكون حصيلة جهد متتابع لسلسلة من الأجيال وهكذا ، ومع ذلك فاننا نحس في هذا العمل بوجود ارادة ابداعية واحدة ، وموقف محدد يمكن ان يسترشد به حواريا . ان الانعكاس الحواري يمكنه ان يسبغ الطابع الشخصي على كل تعبير نسترشد به .

ان العلاقات الحوارية تكون ممكنة ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبيا) ، ولكن التناول الحواري ممكن حتى لاي جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير ، وحتى لاي كلمة بمفردها بشرط ان يتم استيعابها لا على انها كلمة غير مسندة ، بل على انها علامة دالة على موقف ذي معنى محدد يخص انسانا اخر ، على انها ممثلة لتعبير يخص انسانا اخر ، اي بشرط ان نحس فيها بوجود صوت لانسان اخر . ولهذا السبب فان العلاقات الحوارية تستطيع التغلغل الى اعماق التعبير ، وحتى الى اعماق الكلمة المفردة ، بشرط ان يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا (الحوار المجهري Microdialogue، الذي تحتم علينا التحدث بشأنه سابقا) .

ومن الناحية الاخرى ، فان العلاقات الحوارية ممكنة حتى بين الاساليب اللغوية ، وبين اللهجات الاجتماعية الخ ، وذلك بشرط ان يجري استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد ، بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها ، اي ليس من خلال دراستها وفق منهج علم اللغة الصرف .

واخيرا ان العلاقات الحوارية ممكنة بالنسبة لتعبيرها مأخوذا ككل ولكل جزء منه مأخوذا بذاته ولكل كلمة فيه على حده على حد سواء ، بشرط ان نفصل انفسنا عنها بطريقة ما ، وان نتحدث بتحفظ داخلي ، وان نحافظ على المسافة بيننا وبينها ، وان نعمل بطريقة من الطرق على التضييق من دورنا كمؤلفين او ان نضاعفه .

وفي الختام نذكر بانه اذا ما تناولنا من منظار اوسع العلاقات الحوارية فسيتضح لنا انها ممكنة حتى بين الظواهر الاخرى ذات المعاني الملموسة ، وذلك بشرط ان يتم التعبير عن هذه الظواهر بمادة ما مألوفة لدينا ، ان العلاقات الحوارية ، مثلا ، ممكنة بين صور الفنون الاخرى . ولكن هذه العلاقات تكون عادة خارج حدود «ما بعد علم اللغة» .

ستتكون المادة الرئيسية لدراستنا ، او البطل الرئيسي لها ان جاز التعبير من **الكلمة المزدوجة الصوت** ، هذه الكلمة التي تتولد حتما ضمن ظروف العلاقات الحوارية ، اي في ظروف الحياة الحقيقية للكلمة ، ان علم اللغة لا يعرف مثل هذه الكلمة المزدوجة الصوت . غير ان هذه الكلمة بالذات ، كما نعتقد ، هي التي يتعين عليها ان تصبح واحدة من المواد الرئيسة في دراسات «ما بعد علم اللغة» .

بهذا ننهي ملاحظاتنا المنهجية الاولية . ان ما اردنا التعبير عنه سيصبح واضحا من خلال تحليلاتنا الملموسة المقبلة.

توجد مجموعة من الظواهر الكلامية الفنية التي تجلب انتباه كل من الباحثين الادبيين وعلماء اللغة منذ زمن بعيد ان هذه الظواهر ، بحكم طبيعتها ، تقع خارج اختصاص علم اللغة ، اي تعتبر من اختصاص «ما بعد علم اللغة» . وهذه الظواهر هي تقليد الاساليب Stylization ، والمحاكاة الساخر Papody ، والحكاية Tale ، والحوار Dialogue (المعبر عنه انشائيا ، والمقسم الى ردود) .

مع كل الاختلافات الجوهرية التي تميز هذه الظواهر من بعضها ، فانها تشترك جميعا بسمة عامة واحدة : للكلمة هنا اتجاه مزدوج ـ واحد نحو مادة الكلام بوصفها كلمة اعتيادية **والاخر نحو كلمة الغير ، نحو كلام الغير** ، وما لم نكن نعرف بوجود قرينة الكلام هذه المتعلقة بكلام الغير فنبدأ باستيعاب تقليد الاساليب او المحاكاة الساخرة كما يستوعب الكلام الاعتيادي ـ الموجه فقط الى مادته الخاصة به ـ ما لم نفعل ذلك سنعجز عندها عن فهم هذه الظواهر فهما حقيقيا : سننظر الى تقليد الاساليب على

انه مجرد اسلوب ، اما المحاكاة الساخرة فستبدو في نظرنا على انها مجرد عمل ادبي رديء .

وسيكون هذا الاتجاه المزدوج للكلمة اقل وضوحا في الحكاية وفي الحوار (ضمن نطاق الرد Rejoinder الواحد) . الحكاية تستطيع في الواقع ان يكون لها احيانا اتجاه واحد فقط ـ ملموس . كذلك الحال مع الرد في الحوار فهو الاخر يستطيع ان يسعى لتحقيق قيمة دلالية ملموسة ومباشرة . اما في اغلب الاحيان فان كلا من الحكاية والرد يكونان موجهين الى كلام الغير : اما الحكايا فتقلد اسلوبه ، واما الرد في الحوار فيأخذه في حسبانه ، يجيب عليه ، ويبادره .

ان لهذه الظواهر المشار اليها اهمية مبدئية عميقة . انها تتطلب اقترابا جديدا تماما في الكلام ، هذا الاقتراب الذي تتسع له حدود الدراسة اللغوية والاسلوبية الاعتيادية . حقا ان الاقتراب الاعتيادي يتناول الكلمة ضمن حدود **قرينة الكلام** Context **المونولوجية وحدها** . بالاضافة الى ذلك فان الكلمة تتحدد من خلال علاقتها بمادتها (خذ على سبيل المثال ، التعليمات حول الطرق) او من خلال علاقتها بالكلمات الاخرى لقرينة الكلام نفسه ، وبالكلام نفسه (تقليد الاساليب بالمعنى الضيق للكلمة) . ان علم متون اللغة يعرف ، في الحقيقة ، موقفا تجاه الكلمة من نوع مغاير الى حد ما . ان الظلال القاموسية للكلمة ، على سبيل المثال الكلمات الغريبة والكلمات الاقليمية ، هذه الظلال تشير الى قرينة كلامية من نوع اخر ، هذه القرينة التي تستطيع هذه الكلمة ان تؤدي فيها وظيفتها الاعتيادية (الكتابة القديمة والكلام في الاقاليم) ، ولكن هذه القرينة الاخرى لغوية وليست كلامية (بالمعنى الدقيق) ، ان هذا ليس تعبير الآخرين بل هو مادة للغة لا تنتسب لأحد ولا تندرج في تعبير ملموس . واذا ما كانت الظلال القاموسية قد اسبغ عليها الطابع الفردي ولو في حدود بسيطة ، اي اذا كانت تشير الى تعبير ما محدد ويخص الغير ، هذا التعبير الذي تستعار منه هذه الكلمة او تبنى على هديه وبروحه ، فاننا نجد امامنا اما تقليدا للاساليب ، او محاكاة ساخرة ، او ظاهرة مشابهة وهكذا ، فان علم متون اللغة Lexicology يبقى

ضمن حدود قرينة الكلام المونولوجية وحدها وتقتصر معرفته فقط على الاتجاه المباشر والمستقيم للكلمة نحو المادة دون ان يحسب اي حساب لكلمة الغير ولقرينة الكلام الثانية .

ان نفس حقيقة حضور الكلمات ذات الاتجاهات المزدوجة المنطوية على موقف من تعبير الغير هذا الموقف الذي يعتبر لحظة ضرورية ، هذه الحقيقة تضعنا وجها لوجه امام ضرورة ان نقوم بتبويب كامل وشاف للكلمات من وجهة نظر هذا المبدأ الجديد الذي لم يراع لا من جانب علم البيان ، ولا من جانب علم متون اللغة ، ولا من جانب علم الدلالة . بالامكان الاقتناع ببساطة انه بالاضافة الى الكلمات الموجهة الى مادتها والكلمات الموجهة الى كلمة الاخرين ، هناك نمطا اخر . غير انه حتى الكلمات ذات الاتجاه المزدوج (التي تأخذ في حسابها كلمة الاخرين) تحتاج ، وهي تتضمن ظواهر متنوعة مثل تقاليد الاساليب ، والمحاكاة الساخرة والحوار ، الى تباين لابد من الاشارة الى تنوعها الجوهري (من وجهة نظر ذلك المبدأ نفسه) . بعد ذلك سيطرح حتما سؤال حول امكانيات وطرق إقتران الكلمات التي تنتسب الى مختلف الانماط داخل حدود قرينة كلام واحدة . وبالاستناد الى هذه الارضية تظهر **مشاكل** اسلوبية جديدة لم يحسب لها علم البيان حسابه حتى الان ، ان هذه **المشاكل** تتصف باهمية من الدرجة الاولى وذلك بالضبط من اجل فهم اسلوب الكلام النثري[1] .

الى جانب الكلمة المباشرة والموجهة توجيها ملموسا ـ الكلمة المسمّية ، والمخبِرة ، والمصوِّرة والمعبِّرة ـ التي تأخذ في حسابها الفهم الملموس والمباشر (النمط الاول للكلمة) . الى جانب ذلك نجد الكلمة المصوِّرة او الموضوعية (النمط الثاني) **ان كلام الابطال المباشر** يعتبر الشكل الشائع والنموذجي اكثر من غيره ، ان لهذا الكلام دلالة ملموسة ومباشرة ، ومع ذلك فهو لا يوجد على مستوى واحد من كلام المؤلف ، بل تفصله عنه مسافة ما ، انه لا يفهم من زاوية مادته الملموسة حسب ، بل انه يعتبر نفسه مادة الاتجاه بوصفه كلمة رائعة ونموذجية ومتميزة .

وحيثما وجد في قرينة الكلام الخاصة بالمؤلف كلام مباشر ، ولنقل لاحد

الابطال ، وجدنا امامنا في حدود قرينة الكلام الواحدة مـركزين كـلامين اثنين ، ووحدتين كلاميتين اثنتين ، وحدة تعبير المؤلف ووحدة تعبير البطل ، ولكن الوحدة الثانية ليست مستقلة ، بل هي تابعة للاولى ومتضمنـة فيها بوصفها مجرد لحظة واحدة من لحظاتها . ان المعالجة البيانية لهذا التعبير وذاك متباينة . ان كلمة البطل تعالج بالضبط على اعتبارها كلمة غيريـة ، بوصفها كلمة تعود الى شخصية حددت بطريقة وصفية أو نموذجية ، اي انها تعالج بوصفها مادة فهم المؤلف ، وليس ابدا من زاوية اتجاهها الملموس والخاص . اما كلمة المؤلف فانها ، على العكس من ذلك تعالج بيانياً بمـا ينسجم وأتجاه دلالتها المباشرة والملموسة . انهـا يجب ان تكون مكـافئة لمادتها الملموسة (الادراكية ، الفنية ، او غيـرهما) . انهـا يجب ان تكون معبرة ، وقوية ، ومهمة ، وأنيقة الخ من زاوية وظيفتها المباشرة والملموسة ، وان تعني شيئا ما ، وتعبر عن شيء ما ، وان تخبر بشيء ما ، وحتى معالجتها البيانية قامت بالاستناد الى فهمه الملموس ، واذا ما عولجت كلمة المـؤلف بحيث اصبح ممكنا تحسس طبيعتها او نموذجيتها بالنسبة لشخص محدد ولوضع اجتماعي محدد ، وبالنسبة لاسلوب فني محدد ، فأن امامنا تقليدا للاسـاليب : او تقليدا للاسـاليب **ادبي** ، او حكايـة مشبعة بـروح تقليد الاساليب . حول هذا النمط ، الذي يعتبر **الثالث** في تسلسله ، سنتحدث عنه في وقت قادم .

ان الكلمة المباشرة والموجهة الى ما هو ملموس تعـرف نفسها فقـط ومادتها الملموسة التي تحاول هذه الكلمة ان تكون مكافئة لها . واذا ما كانت الكلمة ، في مثل هذه الحالة ، تحاكي احدهم ، او تتعلم عند احدهم فان هذا لا يغير من جوهر القضية شيئا : ان ذلك بمثابة الصقالات التي لاتدخل في التكوين المعماري ، رغم انها ضرورية وتدخل في حساب المهندس المعماري . ان لحظة محاكـاة كلمة الاخـرين وتوفـر مختلف اشكال التـأثر بكلمـات الاخرين ، مما يكون واضحا لمؤرخ الادب ولكل قارىء واسع الاطلاع ، لا يدخلان ضمن وظيفة الكلمة نفسها . واذا ما دخلا فعلا ، اي اذا ما تضمنت الكلمة نفسها اشارة متعمدة الى كلمة الاخرين فسنجد امامنا من جديد كلمة

من النمط الثالث ، لا من النمط الاول .

ان المعالجة البيانية للكلمة الموضوعية ، اي لكلمــة البطل تخضــع بوصفها اخر واسمي رجع ، للوظائف البيــانية لقــرينة الكــلام الخاصــة بالمؤلف ، والتي تعتبر هذه الكلمة لحظتها الموضوعية . من هنا تنبع سلسلة من المشاكل البيانية المرتبطة بادخال الكلام المباشر للبطل وتضمينه العضوي في قرينة الكلام الخاصة بالمؤلف . ان الرأي الاخير الخاص بالمـدلولات ، وبالتالي ، ان الرأي البيــاني الاخير يــطرحان في الكــلام المباشر الخــاص بالمؤلف .

ان الرأي الاخير الخاص بالمدلولات الذي يتطلب فهما ملموسا تماما ، موجود ، طبعا ، في كل عمل ادبي ، ولكنه لا يتمثل دائما في كلمــة المؤلف المباشرة . ان بامكان هذه الكلمة الاخيرة ان تختفي ، وان تحل محلها ، من الناحية الانشائية ، كلمة الراوي ، اما في الدراما فاننا لا نملك اي معادل انشائي . وفي مثل هذه الحالات ، فان كل المادة اللفظية في العمل الادبي تنتمي الى النمطين الثاني والثالث للكلمات . تتكون الدراما دائما تقريبا من الكلمات المعبر عنها موضوعيا . وفي «قصص بيلكــين» البوشكينيــة ، على سبيل المثال ، تتكون القصة (كلمات بيلكين) من كلمات النمط الثالث . ان كلمات الابطال تنتمي ، طبعا ، الى النمط الثاني . ويعتبر غيــاب اي كلمة مباشرة موجهة توجيها ملموسا ، ظاهرة اعتيادية . ان الرأي الاخير الخاص بالمدلولات ـ خطة المؤلف ـ يتحقق لا في كلمته المباشرة ، وانما بمســاعدة كلمات الاخرين المؤلفة والموزعة بطريقة محددة على اعتبارها تعود للآخرين .

ان درجة موضوعية كلمة البطل المعبر عنها ، يمكن ان تكون متباينة . يكفي ان نقارن ، على سبيل المثال ، كلمات الامير اندريه عند ليف تولستوي بكلمات الابطال الفوغوليين ، ولنقل مثلا اكاكي أكاكييفيتش . ان العلاقة المتبادلة بين كلام المؤلف وكلام البطل يبدأ بالاقتراب من العلاقة المتبادلة بين نوعين اثنين من الردود داخل الحوار ، وذلك قياسا الى تقوية التوجه الملموس والمباشر الخاص بكلمات البطل والى التقليل من موضوعيتها بما يتناسب وتلك التقوية . ان العلاقة المتطورة بينهما تضعف بالتدريج بحيث يستطيعان ان

يظهرا جنبا إلى جنب على منصة واحدة . الحقيقة ان هذا يقدم هنا بوصفه اتجاها ونزعة نحو هدف اقصى يصعب او يستحيل تحقيقه .

في مقالة علمية ، حيث تطرح اراء غيرية لمختلف المؤلفين بخصوص المسألة المطروحة ، مجموعة منها بقصد النفي والدحض ، ومجموعة اخرى ، على العكس ، من اجل الاثبات والتأييد . في مثل هذه الحالة نجد امامنا علاقة متبادلة حوارية بين كلمات ذات دلالات معنوية بصورة مباشرة وذلك ضمن حدود قرينة كلام واحدة . ان العلاقات التالية : اتفاق ـ عدم اتفاق ، تأييد ـ اضافة ، سؤال ـ جواب الخ تعتبر علاقات حوارية خالصة ، زد على ذلك انها ، طبعا ، ليست بين كلمات ، وجمل او بين اي عناصر اخرى داخل تعبير واحد ، وانما بين مجموعة كاملة من التعابير . اما في الحوار الدرامي ، او في الحوار المشبع بالنزعة الدرامية والذي يدخل في قرينة الكلام الخاصة بالمؤلف ، فان هذه العلاقات تربط بين التعبيرات الموضوعية المصورة ولهذا كانت هي نفسها موضوعية . ان ذلك ليس تصادما بين رأيين اخيرين خاصين بالمدلولات . بل هو تصادم موضوعي (محوري) بين موقفين مصورين . وهذا التصادم قد أخضع بكامله الى اخر وأسمى رأي للمؤلف . وفي هذه الحالة فان قرينة الكلام المونولوجية لا تضعف ولا تتبدد .

ان اضعاف او تحطيم قرينة الكلام المونولوجية يتحقق فقط عندما يجتمع تعبيران اثنان موجهان مباشرة وبدرجة واحدة الى المادة الملموسة . ان كلمتين اثنتين موجهتين مباشرة وبدرجة واحدة الى المادة الملموسة ضمن حدود قرينة كلام واحدة لا يمكنهما ان تظهرا جنبا الى جنب ما لم تتقاطعا حواريا سواء ستؤديان في النهاية الى تأكيد احداهما الاخرى او دعم احداهما الاخرى ، او على العكس كأن تتعارض احداهما مع الاخرى ، او ان ترتبطا مع بعضهما بأي علاقات حوارية اخرى (مثلا ، من خلال علاقة السؤال والجواب) . ان اي كلمتين من وزن واحد داخل ثيمة واحدة بعينها ستضع احداهما الاخرى في حسابها بمجرد ان تجتمعا معا . ان معنيين مجسدين لا يمكنهما ان يوجدا جنبا الى جنب بوصفهما شيئين او قيمتين ،

- يتعين عليهما ان تحققا تماسا داخليا ، اي ان يقيما صلة دلالية . ان الكلمة الكاملة الدلالة والمباشرة الموجهة الى مادتها الملموسة هي التي تعتبر الرأي الدلالي الاخير ضمن حدود قرينة الكلام هذه . ان الكلمة الموضوعية تكون موجهة هي الاخرى الى المادة الملموسة حسب ، ولكنها تعتبر في الوقت نفسه مادة ملموسة للنزعة الاتجاهية عند المؤلف الذي يعتبر غريبا بالنسبة لها . الا ان هذه الاتجاهية الغيرية (تخص الغير) لا تتغلغل الى داخل الكلمة الموضوعية ، انها تأخذ هذه الكلمة كاملة وتخضعها لاهدافها دون ان تغير من دلالتها او نغمتها . انها لا تضمنها اي معنى غيري ملموس . ان الكلمة التي تصبح موضوعا Object ، ودون ان تعرف هي نفسها شيئا عن ذلك تكون شبيهة بالانسان الذي يعمل عمله دون ان يدري بان هناك من يراقبه ، ان الكلمة الموضوعية توحي كما لو انها كانت كلمة مباشرة احادية الصوت ، توجد كلمات ذات صوت واحد سواء اكان ذلك في الكلمات من النمط الاول او الكلمات من النمط الثاني **انها كلمات احادية الصوت** .

ولكن المؤلف يستطيع ان يوظف كلمة الغير لاهدافه حتى عن طريق ادخال نزعة اتجاهية دلالية جديدة الى الكلمة التي سبق لها ان كونت لنفسها نزعتها الاتجاهية الخاصة بها وتعمل على المحافظة عليها . وفي هذه الحالة فان مثل هذه الكلمة يجب ان تحس بحكم وظيفتها بوصفها كلمة الغير . في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان اثنان ، وصوتان . هكذا تكون كلمة المحاكاة الساخرة ، هكذا يكون تقليد الاساليب ، وهكذا تكون الحكاية المشبعة بروح محاكاة الاساليب . هنا سننتقل الى تشخيص النمط الثالث للكلمات .

تقليد الاساليب يفترض اسلوبا اي يفترض ان تلك الاجمالية من الاساليب البيانية ، الاجمالية التي اعاد خلقها ، كان لها يوما ما قيمة دلالية مباشرة وعبرت عن الرأي الدلالي الاخير . ان كلمة النمط الاخير وحدها القادرة على ان تكون موضوعا لتقليد الاساليب . ان المأرب الغيري الملموس (الملموس فنيا) يقسره تقليد الاساليب ، على ان يكون في خدمة اهدافه ، اي في خدمة مآربه الجديدة . المقلد للاساليب يستفيد من كلمة الغير بوصفها

غيرية وبذلك يلقي ظلا من الموضوعية على هذه الكلمة . صحيح ان الكلمة لا تصبح موضوعا Object حقا ان مقلد الاساليب بحاجة الى اجمالية الاساليب الخاصة بكلام الاخرين (الغيري) بالضبط بوصفها تعبيرا عن وجهة نظر خاصة . ان يعمل وجهة نظر غيرية . ولهذا السبب فان قدرا من الظل الموضوعي يسقط بالضبط على نفس وجهة النظر هذه ، ولهذا السبب فانها تصبح نسبية . ان الكلام الموضوعي للبطل لا يكون أبدا نسبياً . البطل يتكلم دائماً يجد ان موقف المؤلف لايتغلغل الى داخل كلامه ، المؤلف ينظر اليه من الخارج .

الكلمة النسبية (المشروطة) تكون دائما كلمة ثنائية الصوت ، ولا يستطيع ان يكون نسبيا الا ذلك الشيء الذي كان يوما ما غير نسبي ، كان جديا . ان هذه الدلالة المطلقة والمباشرة والاولية تكون الان في خدمة الاهداف الجديدة التي تتمكن منها من الداخل وتجعلها نسبية . بهذا يختلف تقليد الاساليب من المحاكاة . المحاكاة لا تجعل الشكل نسبيا ، ذلك انها نفسها تتعامل مع ما تحاكيه تعاملا جادا ، وتجعل منه شيئا يخصها ، وتهضم الكلمة الغيرية مباشرة . هنا يجري اندماج كلي بين الاصوات ، واذا نحن نسمع صوتا آخر ، فان هذا لا يعني انه يدخل في مأرب من يقوم بالمحاكاة .

وهكذا ، فعلى الرغم من وجود حدود دلالية دقيقة تفصل بين تقليد الاساليب والمحاكاة ، توجد بينهما ، تاريخيا ، نقاط تماس دقيقة واحيانا يصعب تحديدها . وقياسا الى درجة اضعاف جدية الاسلوب على ايدي المحاكين ـ المقلدين ، تكتسب وسائل هذا الاسلوب درجة اكبر من النسبية ، وتصبح المحاكاة شبه تقليد للاساليب . ومن الجانب الاخر ، فان تقليد الاساليب نفسه يمكنه ان يكون نوعا من المحاكاة اذا كانت مبالغة مقلد الاساليب بنموذجية تؤدي الى الغاء المسافة الفاصلة Distance وتضعف الاحساس المتعمد بالاسلوب الذي تعاد صياغته بوصفه **اسلوب** الغير . ان المسافة نفسها هي التي خلّفت النسبية .

ان قصة الراوية شبيهة بتقليد الاساليب ، بوصفها تعويضا انشائيا

عن كلمة المؤلف . ان قصة الراوية تستطيع ان تتطور في اشكال الكلمة الادبية (بيلكين عند بوشكين ، وراوية المدونات عند دوستويفنسكي) او في اشكال الكلام الشفاهي ـ اي الحكاية بالمعنى الدقيق وحتى هنا فان الاسلوب اللفظي الغيري يستخدم بواسطة المؤلف على انه وجهة نظر ، على انه موقف لابد منه من اجل ادخال القصة . الا ان الظل الموضوعي الذي يلقى على كلمة الراوية يكون هنا اكثف منه في تقليد الاساليب أما النسبية فتكون اضعف بكثير . لاشك ان مستوى هذا وذاك يمكن ان يكون متباينا جدا . غير ان كلمة الرواية لا يمكنها ان تكون موضوعية ابدا ، حتى عندما يكون الراوية واحدا من الابطال ويكتفي بان يأخذ على عاتقه جزءا من القصة ، حسب ، حقا ان ما يثير اهتمام المؤلف في الراوية ليس فقط اسلوبه النموذجي والفردي في التفكير ، والمعاناة ، والحديث بل بالدرجة الاولى اسلوبه في الرؤية والتصوير : هنا تكمن وظيفته المباشرة بوصفه راوية ينوب عن المؤلف . ولهذا فان موقف المؤلف ، مثلما يحدث في تقليد الاساليب ، يتغلغل داخل كلمته ويجعلها نسبية . بدرجة اكبر او اقل . ان المؤلف لا يعرض علينا كلمة الراوية (بوصفها كلمة موضوعية خاصة بالبطل) . بل يوظفها من الداخل لخدمة اهدافه ، اضافة الى انه يجبرنا على ان نحس بجلاء ، بالمسافة القائمة بينه وبين هذه الكلمة الغيرية .

ان عنصر الحكاية ، اي اقامتها بالاستناد الى الكلام الشفاهي سيدمغ حتما اي قصة . ان الراوية وان كان يكتب قصته ويعطيها صيغتها الادبية المعروفة ، مع ذلك فهو ليس اديبا محترفا . انه لا يمتلك اسلوبا محددا ، وانما يمتلك فقط وسيلة محددة من الناحيتين الاجتماعية والفردية في ان يقص ، وسيلة تتوق الى الحكاية الشفاهية . فحتى في حالة امتلاكه لاسلوب ادبي محدد يعيد المؤلف صياغته على لسان الراوية ، فسنجد امامنا في هذه الحالة تقليدا للاساليب ، وليس قصة (تقليد الاساليب لا يستطيع ان يدخل دوافعه وان يكشف عنها بمختلف الوسائل) .

ان القصة نفسها وحتى الحكاية تستطيعان ان تفقدا اي اثر للنسبية وان تتحولا الى كلمة مباشرة للمؤلف تعبر مباشرة عن مأربه . هكذا تكون

الحكاية دائما عند تورجنيف . ان تورجنيف وهو يدخل الراوية لا يلجأ ابدا في اغلب الاحوال الى ان يسبغ التقليد في الاساليب على الوسائل الغيرية الاجتماعية والفردية الخاصة برواية الاحداث . خذ ، على سبيل المثال ، القصة في «اندريه كولوسوف» انها قصة انسان اديب ومثقف ينتمي الى وسط تورجنيف . هكذا كان سيقص تورجنيف نفسه ، ولقص هذا حول اكثر الامور جدية في حياته . هنا لا تجد اثرا للاعتماد على نغمة سردية غيرية من الناحية الاجتماعية ، اعتماداً على وسيلة غيرية من الناحية الاجتماعية في رؤية ونقل ما يرى . ليس هنا اعتماد حتى على وسيلة متميزة تميزاً فردياً . ان حكاية تورجنيف ذات دلالة كاملة الاهمية والوزن إنها تشتمل على صوت واحد يعبر مباشرة عن مأرب المؤلف . هنا نجد امامنا وسيلة انشائية وبسيطة . مثل هذه الطبيعة ايضا تحمل القصة في «الحب الاول» (المقدمة من طرف الراوية على شكل رسائل)[٢] .

يتعذر علينا ان نقول الشيء نفسه عن الراوية بيلكين : انه مهم بالنسبة الى بوشكين بوصفه صوتا غيريا ، بالدرجة الاولى بوصفه انسانا محددا اجتماعيا يتحلى بمستوى روحي وتعامل مع العالم يتناسبان وذلك الانتماء الاجتماعي ، وبعد ذلك يهمه بوصفه صورة متميزة فرديا . يجري **هنا** ، بالتالي ، انعطاف خاص بمأرب المؤلف داخل كلمة الراوية : ان **الكلمة هنا** مزدوجة الصوت .

يعتبر ب . م . ايخينباوم اول من طرح مشكلة الحكاية عندنا[٣] . انه يفهم الحكاية على انها **كيان يستند بصورة تامة الى الشكل الشفاهي الخاص بالسرد** ، كيان يستند الى الكلام الشفاهي والى الخصائص اللغوية التي تناسبه (النبرة الشفاهية ، البناء النحوي للكلام الشفاهي ، والذخيرة اللغوية التي تناسبها الخ) . انه لا يأخذ في عين الاعتبار ابدا ان الحكاية في اغلب الاحوال هي ، بالدرجة الاولى كيان يستند الى كلام الاخرين . ومن هنا فانه يستند بالضرورة على الكلام الشفاهي .

ان المفهوم الذي افترضناه بخصوص الحكاية اكثر اهمية الى حد بعيد ، كما نعتقد ، من اجل معالجة المشكلة الادبية التاريخية الخاصة

بالحكاية يخيل الينا ان الحكاية توظف ، في اغلب الاحوال ، من اجل **الصوت الغيري** ، من اجل الصوت المحدد اجتماعيا الذي يحمل في ذاته عددا من وجهات النظر والاحكام التي تعتبر مهمة جدا بالنسبة للمؤلف بالذات. يدخل ، بصورة خاصة ، راوية ، والرواية هذا انسان غير مثقف وينتمي في اغلب الاحوال الى الطبقات الاجتماعية الدنيا ، الى الشعب البسيط (وهذا هو المهم بالضبط بالنسبة للمؤلف) هذا الراوية هو الذي يحمل معه الكلام الشفاهي .

ان كلمة المؤلف المباشرة لا تكون ممكنة في جميع العصور ، وليس كل عصر يمتلك اسلوبا ، ذلك ان الاسلوب يفترض توفر وجهات نظر ذات نفوذ قوي وتقويمات ايديولوجية سواء منها المتخلفة وذات النفوذ ، في مثل هذه العصور لا يبقى سوى طريق تقليد الاساليب او التوجه الى الاشكال اللاادبية في السرد ، هذه الاشكال التي تمتلك اسلوبا محددا في رؤية العالم وتصويره . وحيثما يغيب الشكل الملائم للتعبير تعبيرامباشرا عن افكار المؤلف ، يتحتم اللجوء الى عكس هذه الافكار في الكلمة الغيرية . في بعض الحالات تكون الوظائف الفنية نفسها من نوع يحتم تحقيقها على العموم بواسطة الكلمة المزدوجة المعنى حسب (سنرى فيما بعد ان القضية كانت بهذه الصورة تماما عند دوستويفسكي) .

نعتقد ان ليسكوف لجأ الى الراوية من اجل الكلمة الغيرية اجتماعيا ومن اجل العقيدة الغيرية اجتماعيا ، واخيرا من اجل الحكاية الشفاهية بصورة مضاعفة (نظرا لانه اهتم بالكلمة الشعبية) . اما تورجنيف فعلى الضد من ذلك ، انه عثر عند الراوية على الشكل الشفاهي للسرد ، ولكن من اجل التعبير **المباشر** عن مآربه . انه عرف فعلا بالتكوين المستند الى الكلام الشفاهي ، لا الى الكلمة الغيرية . ان تورجنيف لم يستطع ان يعكس افكاره في الكلمة الغيرية ولم يمل الى فعل ذلك . لم تنقد له الكلمة المزدوجة الصوت (خذ على سبيل المثال ، الامكنة الهجائية والمحاكية بصورة ساخرة في «الدخان») . ولهذا السبب فانه لم يختر الراوية من وسطه الاجتماعي . ان مثل هذا الراوية من شأنه ان يتحدث بلغة أدبية ، وما كان بامكانه ان يحافظ

على الحكاية الشفاهية الى النهاية . المهم بالنسبة الى تورجنيف ان ينعش فقط كلامه الادبي بالنبرات الشفاهية .

ليس هنا مكان البرهنة على كل هـذه الاراء الادبية التـاريخية التي استنتجناها . دع هذه الاراء تبقى مجرد افتراضات . غير اننا سنصر على واحد منها : ان التمييز الدقيق في الحكاية بين التكوين المستند الى الكلمة الغيرية والتكوين المستند الى الكلام الشفاهي يعتبر امرا لا مفر منه . ان نرى في الحكاية فقط كلاما شفاهيا يعني الا نرى ما هو رئيسي . فضلا عن ذلك فان سلسلة من الظواهر النحوية والنبرية وغيرها من الظواهر اللغوية يجري توضيحهـا في الحكايـة (في حالة اعتمـاد تكوين المـؤلف على كـلام الاخرين) وذلك بواسطة ازدواجية صـوتها بـالضبط . وبـواسطة تقـاطع صـوتـين فيهـا ولهجتـين . سنقتنـع بـذلك عنـد تحليـل القصـة عنـد دوستويفسكي . لا وجود لمثل هذه الظواهر ، مثلا ، عند تورجنيف ، وذلك رغم ان النزعة عند رواته موجهة بالضبط الى الكلام الشفاهي اقوى مما هي عند رواة دوستويفسكي .

ان شكل «القصة على لسان المتكلم» شبيهة بقصة الراويـة : يحدده أحيانا التكوين المستند الى الكلمة الغيرية ، واحيانا يمكنه ان يقترب كما هو الحال مع القصة عند تورجنيف ، واخيرا يمتزج بكلمة المؤلف المباشرة ، اي تعمل مع الكلمة الاحادية الصوت من النمط الاول .

يجب ان نتذكر ان الاشكال الانشائية غير قادرة على ان تحل بنفسها المسألة المتعلقة بنمط الكلمة . ان تحديدات مثل Icherzahlung (القصة على لسان المتكلم) ، وقصة الرواية ، والقصة على لسان المؤلف الخ تعتبر كلها تحديدات انشائية (تركيبية) تماما . ان هذه الاشكال الانشائية تميل . في الحقيقة الى نمط محدد من الكلمة ، ولكنها غير مضطرة للارتباط به .

ان كل الظواهر التي بحثناها حتى الان والخاصة ، بالنمط الثـالث للكلمة ـ تقليد الاساليب ، والقصة ، والـIcherzahlung (القصة على لسان المتكلم) ـ كلها تتسم بسمة عامة واحدة ، وبفضل هذه السمة فأنها تؤلف بمجموعها غرضا واحدا خاصا من اغراض النمط الثالث ، وإنـه الاول .

وهذه السمة العامة : مأرب المؤلف يستثمر الكلمة الغيرية ويوجهها لتحقيق اهدافه الخاصة . ان تقليد الاساليب Ctylization يقلد اسلوب الغير ويوجهه لتحقيق وظائفه الخاصة . غير أنه ـ تقليد الاساليب ـ يجعل من هذه الوظائف ذات طبيعة نسبية . كذلك الحال مع قصة الراوية ، فانها ، اذ تعكس في داخلها مأرب المؤلف ، لا تتنحى عن طريقها المباشر وتتمسك بنغماتها ونبراتها الخاصة بها . ان فكرة المؤلف ، اذ تتغلغل في كلمة الغير وتستقر داخلها لا تصل الى حالة التصادم مع فكرة الغير ، انها تقتفي اثرها في نفس الاتجاه الذي تسير فيه ، غير انها تضفي على هذا الاتجاه طابعا نسبيا .

اما في المحاكاة الساخرة Parody فالقضية مختلفة . هنا نجد المؤلف شأنه في تقليد الاساليب ، يتحدث بواسطة كلمة الاخرين ، ولكنه ـ بعكس ما يفعله في تقليد الاساليب ـ يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية . ان الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية .

يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الاصلي ويجبره على خدمة اهداف تتعارض مع الاهداف الاصلية تماما ، الكلمة تتحول الى ساحة لصراع صوتين اثنين . ولذلك ففي المحاكاة الساخرة يتعذر امتزاج صوتين ، بينما يكون ذلك ممكنا في تقليد الاساليب ، او في قصة الراوية (عند تورجنيف على سبيل المثال) الاصوات هنا ليست معزولة عن بعضها وتفصل بينها مسافة وحسب ، بل ومتناقضة الى حد العداوة ، ولهذا السبب فان الاحساس المتعمد بوجود الكلمة الغيرية يجب ان يكون في المحاكاة الساخرة واضحا وحادا بصورة خاصة . ان مأرب المؤلف يجب ان يسبغ عليها المزيد من الطابع الفردي ويجب ان تمتلىء بالمضمون . من الممكن محاكاة اسلوب الغير محاكاة ساخرة باتجاهات مختلفة وان تدخل اليه نبرات جديدة ، اما تقليده اسلوبيا فيكون ممكنا ، في الحقيقة ، في اتجاه واحد فقط ـ باتجاه وظيفته الخاصة .

ان كلمة المحاكاة الساخرة يمكن ان تكون متنوعة لدرجة كبيرة يمكن ان نحاكي محاكاة ساخرة اسلوب الغير بوصفه اسلوبا . يمكن ان نحاكي

محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي او شخصية على المستوى الفردي ، طريقة في الرؤية ، في التفكير ، في الكلام ، بالاضافة الى ذلك ، فان المحاكاة الساخرة تكون عميقة ، بهذه الدرجة او تلك · يمكن ان تقتصر المحاكاة الساخرة على الاشكال اللفظية السطحية غير ان الممكن كذلك ان تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل الى المبادىء والاسس العميقة لكلمة الغير . اضافة الى ذلك ، فان كلمة المحاكاة الساخرة يمكن ان تستخدم من جانب المؤلف بصورة مختلفة : المحاكاة الساخرة تستطيع ان تكون هدفا بذاتها (خذ ، على سبيل المثال ، المحاكاة الساخرة الادبية بوصفها صنفا ادبيا) ، غير انها يمكن ان تستخدم حتى في تحقيق اهداف ايجابية اخرى (خذ ، على سبيل المثال ، اسلوب المحاكاة الساخرة عند اريوستو ، واسلوب المحاكاة الساخرة عند بوشكين) . لكن مع كل التنوع في اغراض كلمة المحاكاة الساخرة فان العلاقة بين سعي المؤلف ومسعى الغير يبقى هو هو : هذه المساعي ذات اتجاهات مختلفة ، بخلاف المساعي الموحدة الاتجاه في تقليد الاساليب ، وقصة الراوية والاشكال الاخرى المشابهة لها .

ولهذا فقد كان الاختلاف جوهريا الى حد بعيد بين الحكاية المحاكية محاكاة ساخر والحكاية البسيطة . ان الصراع بين صوتين اثنين داخل الحكاية المحاكية محاكاة ساخرة يتسبب في ايجاد ظواهر لغوية ذات سمات نوعية خاصة ، سبق لنا ان ذكرناها ، ان تجاهل التكوين داخل الحكاية الذي يستند الى كلمة الغير ، وبالتالي ، تجاهل ازدواجية صوته من شأنه ان يحرم من فهم تلك العلاقات المتبادلة المعقدة ، التي تستطيع الاصوات ان تظهر فيها ضمن حدود الكلمة القصصية ، وذلك عندما تصبح هذه الاصوات ذات اتجاهات مختلفة . ان الحكاية المعاصرة تتصف ، في اغلب الحالات ، بظلال خفيفة من المحاكاة الساخرة . في قصص دوستويفسكي توجد دائما ، كما سنرى ، عناصر محاكاة ساخرة من نمط خاص .

وشبيه بكلمة المحاكاة الساخرة ، الكلمة الغيرية التهكمية وكل كلمة مستخدمة بدلالة مزدوجة ، ذلك ان في مثل هذه الحالات تستخدم الكلمة الغيرية من اجل نقل النزعات المعادية لها ، وفي كلام الحياة اليومية يكون

مثل هذا الاستخدام لكلمة الغير شائعا جدا ، خصوصا في الحوار حيث يكرر المحاور في حالات عديدة حرفيا ما يؤكده المحاور الاخر ، محملا إياه قيمة جديدة ومضفياً عليه نبرة خاصة به : للتعبير عن الشك ، الاستياء ، التهكم ، الاستهزاء ، السخرية الخ .

يقول ليو سبيتسر في كتاب حول خصائص لغة الحديث الايطالية ما يلي :

«عندما نعيد في كلامنا صياغة جزء صغير من تعبير محدّثنا ، فانه يجري تغيير حتمي في النغمة وذلك بحكم تناوب الاشخاص المتكلمين : ان **كلمات «الاخر» تتردد دائما على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة علينا ، وغالبا ما يصحبها مزيد من النبرة الهازئة ، والمتهكمة ، والمبالغ فيها** .. بودي هنا ان اذكر بالتكرار الهزلي والساخر بحدة للفعل في الجملة الاستفهامية للمحاور ، وذلك في الجواب الذي يترتب عليها . في هذه الحالة يمكن ان نلاحظ انهم يلجؤون في الغالب ليس فقط الى البنية الصحيحة من ناحية القواعد ، بل وحتى الى الجريئة جدا والمستحيلة ايضا ، وذلك من اجل ان يتكرر بشكل من الاشكال جزء من كلام محدثنا ومن اجل ان نسبغ عليه نوعا من التهكم»[٤] .

لابد للكلمات الغيرية التي تدخل كلامنا ان تحمل فهمنا الجديد وتقويمنا الجديد ، اي ان تصبح مزدوجة الصوت . غير ان العلاقة المتبادلة بين هذين الصوتين يمكنها ان تكون متنوعة . ان مجرد نقل التأكيد الغيري بصيغة الاستفهام يؤدي الى تصادم ادراكين اثنين داخل الكلمة الواحدة : حقا اننا لا نكتفي بان نستفهم ، بل نسبغ قيمة ادراكية اخرى على هذا التأكيد الغيري . ان كلامنا في الحياة اليومية مليء بالكلمات الغيرية : فمع مجموعة منها ندمج تماما صوتنا الخاص ناسين عائدية هذ الكلمات في الاصل ، ومجموعة اخرى ندعم بها كلماتنا متناولين اياها على اعتبارها ذات نفوذ وسلطان بالنسبة الينا ، تبقى ، اخيرا ، المجموعة الثالثة التي نحملها نزعاتنا الخاصة الغريبة عليها او المعادية لها .

لننتقل الى اخر غرض من اغراض النمط الثالث ، في كل من تقليد

الاساليب والمحاكاة محاكاة ساخرة ، اي في كلا الغـرضين الســابقين من اغراض النمط الثالث ، يستخدم المؤلف الكلمات الغيرية نفسها للتعبير عن مآربه الخاصة . اما في الغرض الثالث فان الكلمة الغيرية تبقى خارج حدود كلام المؤلف ، ولكن كلام المؤلف يأخذها في اعتباره ويتعامل معها . هنا لا يعاد خلق الكلمة الغيرية بادراك جديد ، ولكنها تؤثر في كلمة المؤلف وتحددها وتؤثر عليها ، كل هذا وهي تبقى خارجها . هكذا تكون الكلمة في الجـدل الخفي وفي الردود الحوارية في اغلب الاحوال .

في الجدل الخفي تتوجه كلمة المؤلف الى مادتها الملموسة شأنها شأن اي كلمة اخرى ، ولكن في مثل هذه الحالة فان كل تأكيد بخصوص المادة الملموسة تبنى بطريقة بحيث توجه ضرباتهـا ، فضلا عن حملهـا لمعناهـا الملموس ، ضد الكلمة الغيرية مؤكـدة على نفس الثيمـة ، وضد التـأكيد الغيري حول نفس المادة الملموسة . ان الكلمة الموجهة الى مادتها الملموسة تصطدم في نفس المادة مع الكلمة الغيرية . ان الكلمة الغيرية نفسها لا يعاد خلقها ، انها فقط تؤخذ بعين الاعتبار ، غير ان بنية الكلام كادت تكون من نوع آخر تماما ، لو لم يكن ذلك النوع من رد الفعل ضد الكلمة الغيـرية المأخوذة بعين الاعتبار . في تقليد الاساليب ، يبقى النموذج الحقيقي الذي يعاد خلقه ـ اسلوب الغير ـ يبقى هو الاخر خارج قرينة الكلام الخاصـة بالمؤلف ، ويؤخذ ايضا بعين الاعتبار . كذلك حتى في المحاكاة الساخرة ، فان الكلمة الحقيقية المحددة التي تحاكي محاكاة ساخرة ، هذه الكلمة تؤخذ بعين الاعتبار حسب . غير ان كلمة المؤلف هنا اما تعمل على تقديم نفسها بوصفها كلمة غيرية ، واما تقدم الكلمة الغيرية على انها كلمتها هي . مهما يكن من امر فانها تعمل مباشرة بواسطة الكلمـة الغيريـة ، اما النمـوذج المأخوذ بعين الاعتبار (الكلمة الغيرية الحقيقية) فيكتفي فقط بتوفير المادة وهو يعتبر وثيقة تؤكد ان المؤلف يعيد فعلا خلق الكلمة الغيرية المحددة . في الجدل الخفي يحاولون ودفع الكلمة الغيرية بعيدا ، وهذا النوع من الدفع ليس اقل من المادة الملموسة نفسها التي يدور حولها الكلام والتي تحدد كلمة المؤلف . ان من شأن ذلك ان يغير تغييرا جذريا من القيمة الدلالية للكلمة :

الى جانب المعنى الملموس يبرز المعنى الثاني ـ التوجه نحـو كلمة الغـير . يستحيل فهم مثل هذه الكلمة فهما كاملاً وجوهريا ، اذا اقتصرنا على ان نأخذ بعين الاعتبار معناها الملموس حسب . ان الظلال الجدالية للكلمة تظهر حتى من خلال العلاقات اللغوية الاخرى الصـرف : في النبرة وفي البنيـة النحوية .

ان اقامة حد واضح بين الجدل الخفي ، والجلي والمكشوف يكـون احيانا متعذرا في الحالات الملموسة . اما اشكال التمـايز الادراكيـة فهي جوهرية . ان الجدل الواضح موجه ببساطة ضد الكلمة الغيرية المرفوضة ، بوصفه مادتها الملموسة . اما في الجدل الخفي فان كلمة الغير تكون موجهة ضد المادة الاعتيادية ، مسمِّية اياها ، ومصورة لها ، ومعبرة عنها ، وهي لا توجه الا ضربة خفيفة الى الكلمة الغيرية مصطدمة معها ، تقريبا ، داخل نفس المادة الملموسة وبفضل ذلك تبدأ الكلمة الغيرية بالتأثير في كلمة المؤلف من الداخل ، ولهذا السبب فحتى الكلمة المجادلة جدلا خفيا تكون مزدوجة الصوت ، وذلك على الرغم من خصوصية العلاقة المتبادلة هنا بين الصوتين . الفكرة الغيرية هنا لا تدخل بصفتها الشخصية الى داخل الكلمة ، بل تنعكس فيها فقط وهي تحدد نغمتها ودلالتها . الكلمة تحس بقـوة بوجـود الكلمة الغيرية الى جانبها ، هذه الكلمة الغيرية التي تتحدث عن نفس تلك المادة الملموسة ، وان هذا الاحساس هو الذي يحدد بنيتها .

ان الكلمة التي تجادل جدلا داخليا ـ الكلمة التي تتلفت الى الكلمة الغيرية المعادية ـ تنتشر انتشارا واسعا ، في الحيـاة اليوميـة وفي الكلام الادبي على حد سواء وتمتلك قيمة صياغة اسلوبية ضخمة . من كلام الحياة اليومية يمكن ان ننسب الى ذلك كل الكلمات المتضمنة قذفا او غمزا . ولكن الى هنا يمكن ان ينسب كل الكلام الممتهن ، والمنمق والمتبرىء من نفســه مقـدما ، الكـلام الذي يتضمن الاف التحفظات ، والتنـازلات ، وحـظوظ الرجعة الى غير ذلك . ان مثل هذا الكلام يبدو كما لو انه يتقلص على نفسه في حضور الكلمة الغيرية او عند التنبؤ بها ، او امام الجواب او الاعتراض . ان العادة الفردية عند الانسان هي التي تبني كلامه وتتحدد بدرجة معلومة على

ضوء احساسه الذي يتصف به تجاه الكلمة الغيرية وعلى ضوء وسائله في الاهتداء بها .

في الكلام الادبي تكون اهمية الجدل الخفي ضخمة جدا ، في الحقيقة في كل اسلوب يوجد عنصر الجدل الداخلي ، الفرق فقط في الدرجة وفي طبيعة هذا الجدل . ان كل كلمة ادبية تحس بهذه الدرجة من الحدة او تلك بمستمعها ، وقارئها ، وناقدها ، وتتضمن داخل نفسها اعتراضاته ، وتقويماته ، ووجهات نظره المسبقة . وبالاضافة الى ذلك فان الكلمة الادبية تحس بوجود الكلمة الادبية الغيرية الى جانبها ، بالاسلوب الغيري . ان عنصر ما يسمى برد الفعل على الاسلوب الادبي السابق ، الموجود داخل كل اسلوب جديد ، هذا العنصر يعتبر مثل ذلك الجدل الداخلي مثل ذلك التقليد المضاد للاساليب الخفية الخاص بالاسلوب الغيري ، هذا الجدل الذي ينجز غالبا وهويحاكيه محاكاة ساخرة بوضوح .

ان القيمة الصياغية اسلوبيا الخاصة بالجدل الداخلي تكون عظيمة جدا في اشكال السيرة الذاتية واشكال Icherzahlung (القصة على لسان المتكلم) ذات النمط الاعترافي ، يكفي ان نشير الى «اعترافات» روسو .

شبيه بالجدل الخفي الرد في اي حوار عميق وجوهري . ان كل كلمة في مثل هذا الرد موجهة الى المادة الملموسة ، وفي الوقت نفسه فهي تستهدي بقوة بالكلمة الغيرية مجيبة عليها او مبادرة اياها . ان لحظة الجواب او المبادرة المسبقة تتغلغل بعمق داخل الكلمة الحوارية المتوترة . ان مثل هذه الكلمة كأنها تتشرب وتمتص الاجوبة الغيرية (الردود الغيرية) وتعيد معالجتها بقوة . ان القيمة الدلالية للكلمة الحوارية من نوع خاص تماما . ان التغيرات الدقيقة في المعنى ، التي تصاحب النزعة الحوارية الشديدة ، هذه التغيرات ، للاسف ، لم تدرس حتى الان ، ان اخذ الكلمة المضادة (Gegenrede) بنظر الاعتبار يؤدي الى تغييرات نوعية في بنية الكلمة الحوارية ، جاعلا منها كلمة حادثية في جوهرها الداخلي ويفسر المادة الملموسة لهذه الكلمة على اساس جديد بعد ان يكشف فيه جوانب جديدة لم تكن في متناول الكلمة المنولوجية .

ان ظاهرة النزعة الحوارية الخفية التي لا تتطابق مع ظاهرة الجدل الخفي تحظى بدلالة واهمية خاصتين بالنسبة لاهدافنا المقبلة . سنفترض وجود حوار بين متحاورين اثنين تكون فيه ردود المحاور الثاني قد سقطت غير انها سقطت بطريقة بحيث لا يتأثر المعنى العام ابدا . ان المحاور الثاني يكون حاضرا دون ان نراه ، فكلماته غائبة غير ان الاثر العميق لهذه الكلمات هو الذي يحدد الكلمات الماثلة امامنا للمحاور الاول . اننا نحس ان هذه محاورة ، وهي محاورة شديدة التوتر رغم ان المتحدث فيها واحد ، ذلك ان كل كلمة موجودة فيها تفوح بكل خيط من نسيجها بالمتحاور الاخر غير المرئي وتستهدي به ، وتشير الى الكلمة الغيرية التي لم تنطق ، والموجودة وراء حدودها ، وخارج نفسها ، سنرى فيما بعد ان هذا الحوار الخفي يشغل عند دوستويفسكي مكانا هاما جدا . وانه عولج بعمق شديد وبدقة كبيرة .

ان الغرض الثالث الذي بحثناه يتميز بحدة ، كما يتضح لنا الان ، من الغرضين السابقين المحسوبين على النمط الثالث . ان بالامكان ان نسمي الغرض الثالث هذا بـ«**الفعّال**» وذلك تمييزا له من الغرضين السابقين **السلبيين** وبالفعل : ففي تقليد الاساليب ، وفي قصة الراوية . وفي المحاكاة الساخرة تكون الكلمة الغيرية سلبية تماما في يدي المؤلف الذي يتسلح بها . ان يتناول ، كما يقال ، الكلمة الغيرية العزلاء والوديعة ثم يضمنها موقفه الادراكي مجبرا بذلك اياها على ان تكون في خدمة اهدافه الجديدة . اما في الجدل الخفي وفي الحوار ، فعلى العكس ، ذلك أن الكلمة الغيرية تؤثر بقوة على كلام المؤلف مجبرة أياه أن يتغير بما يتناسب وتأثيرها عليه والهامها أياه .

ومع ذلك فحتى في جميع ظواهر الغرض الثاني من النمط الثالث يكون ممكنا زيادة فاعلية الكلمة الغيرية . عندما تحس المحاكاة الساخرة بمقاومة جوهرية . بقوة معلومة وبعمق الكلمة الغيرية التي تجري محاكاتها محاكاة ساخرة ، فانها ـ اي المحاكاة الساخرة ـ تزداد تعقيدا بنغمات الجدل الخفي . ان المحاكاة الساخرة هذه تتردد نغماتها الان بطريقة مغايرة . اما الكلمة التي تحاكى محاكاة ساخرة فتزداد فاعلية وتبدي مقاومة لمأرب

المؤلف . يجري عندها اسباغ الحوار الداخلي على الكلمة التي تحاكي محاكاة ساخرة . ان مثل هذه الظواهر تجري حتى في حالة الجمع بين الجدل الخفي وبين القصة . كما تجري ، عموما ، في جميع ظواهر النمط الثالث ، في حالة توفر النزعة المتنوعة الخاصة بمساعي المؤلف والمساعي الغيرية .

وقياسا على تخفيض فعالية الكلمة الغيرية ، هذه الفعالية الموجودة ، كما نعرف جميعا ، بدرجة معلومة في جميع كلمات النمط الثالث ، قياسا على ذلك يجري داخل الكلمات ذات الاتجاه الواحد (في تقليد الاساليب ، وفي القصة ذات الاتجاه الواحد) اندماج بين صوت المؤلف والصوت الغيري . المسافة الفاصلة تختفي ، وتقليد الاساليب يصبح اسلوبا والراوية يستحيل الى تقليد انشائي بسيط . اما في الكلمات ذات الاتجاهات المتنوعة فان التقليل من الفعالية والزيادة التي تقابلها في فاعلية المساعي الخاصة للكلمة الغيرية ستقود حتما الى اسباغ الحوار الداخلي على الكلمة . في مثل هذه الكلمة لم يعد هناك وجود لسيادة مطلقة من جانب افكار المؤلف على الافكار الغيرية ، والكلمة تفقد ثقتها وهدوءها وتصبح متهيجة ومفتقرة الى القرار الداخلي ومزدوجة السحنة . ان مثل هذه الكلمة ليست مزدوجة الصوت وحسب ، بل وهي مزدوجة النبرة ايضا ، ويكون من الصعب التقاط نبرتها ، ذلك ان النبرة العالية والحيوية من شأنها ان تسبغ الطابع المونولوجي على الكلمة ولا تستطيع ان تكون عادلة في موقفها من الصوت الغيري فيها .

ان هذا النوع من اسباغ الحوارية الداخلي ، المرتبط بتخفيض الفاعلية في الكلمات ذات الاتجاهات المتنوعة الخاصة بالنمط الثالث لا يعتبر ، طبعا غرضا ما جديدا لهذا النمط . ان ذلك مجرد ميل معروف في جميع ظواهر هذا النمط (في حالة تعدد الاتجاهات) . ان هذا الميل يؤدي ضمن نطاقه الى انقسام الكلمة المزدوجة الصوت الى كلمتين ، والى صوتين مستقلين عن بعضهما ومتميزين تماما . اما الميل الاخر الذي تعرف به الكلمات ذات الاتجاه الواحد ، هذا الميل يؤدي ، عند تخفيض فاعلية الكلمة الغيرية الى اقصى حد ، الى الاندماج التام بين الاصوات ، وبالتالي الى الكلمة ذات الصوت الواحد من النمط الثاني ، بين هذين الحدين الاثنين تتحرك كل

ظواهر النمط الثالث .

نحن لم نستنفد ، طبعا ، جميع الظواهر الممكنة للكلمة المزدوجة الصوت كما لم نستنفد كل الوسائل الممكنة بصورة عامة الخاصة بالاسترشاد بالموقف من الكلمة الغيرية ، هذا الاسترشاد الذي يعقد الاسترشاد الاعتيادي الملموس الخاص بالكلام . هناك امكانية القيام بتبويب يتميز بمزيد من الدقة والعمق مع كمية اكبر من النزعات المتنوعة ، ولربما ، حتى بالنسبة للانماط . غير انه من وجهة نظر اهدافنا التي حددناها فحتى تبويبنا الذي قدمناه يعتبر كافيا .

سنقدم لهذا التبويب تعبيرا تخطيطياً .

ان التبويب التالي يحمل ، طبعا ، طابعا مجردا ، ان بامكان الكلمة الملموسة ان تنتمي في وقت واحد الى مختلف الاتجاهات المتنوعة والانماط ايضا . عدا ذلك فان العلاقات المتبادلة مع الكلمة الغيرية تحمل داخل قرينة الكلام الملموسة ، لا طابعا جامدا ، بل دينامي : بامكان العلاقة المتبادلة بين الاصوات في الكلمة ان تتبدل بحدة ، ان الكلمة الاحادية الاتجاه تستطيع ان تتحول الى كلمة متنوعة الاتجاهات ، بينما تستطيع اشاعة الحوارية الداخلية ان تكون اقوى او اضعف ، والنمط السلبي هو الاخر يستطيع ان يكون فعالا وهكذا .

**اولا : الكلمة المباشرة ، الموجهة الى مادتها الملموسة مباشرة ، بوصفها تعبيرا عن النبرة الادراكية الاخيرة للمتكلم .**

**ثانيا : الكلمة الموضوعية (كلمة الشخص الذي يجري تصويره)**

| | |
|---|---|
| ١ ـ مع سيادة التحديد النموذجي الاجتماعي | مع مختلف مستويات الموضوعية |
| ٢ ـ مع سيادة التحديد الفردي التشخيصي | |

**ثالثا : الكلمة ذات التكوين المستند الى كلمة الغير (كلمة مزدوجة الصوت .**

١ ـ الكلمة المزدوجة الصوت والموحدة الاتجاه :

(أ) ـ تقليد الاساليب
(ب) ـ قصة الراوية
(جـ) ـ الكلمة غير الموضوعية للبطل الذي يحمل (جزئيا) مآرب المؤلف .
(د) ـ Icherazahlung (القصة على لسان الشخص الاول) .

عند تخفيض الفاعلية تسعى الى الدمج بين الاصوات ، اي الى الكلمة من النمط الاول .

٢ ـ الكلمة المزدوجة الصوت ذات الاتجاهات المتنوعة
(أ) ـ المحاكاة الساخرة بكل ما لها من ظلال .
(ب) ـ القصة المحاكية محاكاة ساخرة .
(جـ) ـ Icherzahlung التي تحاكي محاكاة ساخرة .
(د) ـ كلمة البطل المصور تصويرا ساخرا .
(هـ) ـ اي نقل للكلمة الغيرية مع تغيير في اللهجة

عند تخفيض الموضوعية فحتى فاعلية الفكرة الغيرية يشيع فيها الطابع الحواري داخليا وتنقسم الى كلمتين (الى صوتين) من النمط الاول.

٣ ـ النمط الفعال (الكلمة الغيرية المعكوسة) :
(أ) ـ الجدل الداخلي الخفي .
(ب) ـ الاعتراف ، والسيرة الذاتية المشبعة بروح الجدل .
(جـ) ـ كل كلمة تتلفت ناحية الكلمة الغيرية .

الكلمة الغيرية تؤثر من الخارج . هناك امكانية لوجود اشكال شديدة التنوع خاصة بالعلاقات المتبادلة مع كلمة الغير ، ولوجود مختلف مستويات تأثيرها التشويهي .

(د) ـ ردود الحوار .
(هـ) ـ الحوار الخفي .

ان لهذا المجال الذي اقترحناه ، والخاص بدراسة الكلمة من زاوية علاقتها بالكلمة الغيرية ، ان له ـ في رأينا ـ اهمية كبيرة واستثنائية من اجل فهم النثر الفني . ان الكلام الشعري بالمعنى الضيق يتطلب تشابها في جميع الكلمات ، كما يتطلب توحيد مخارجها جميعا ، فضلا عن ان هذا المخرج الموحد يمكنه ان يكون اما كلمة من النمط الاول واما ان ينتمي الى عدد من الاغراض الملطفة الخاصة بالانماط الاخرى . طبعا حتى هنا يمكن ان تكون اعمال ادبية لا تقود كل مادتها اللفظية الى مخرج موحد ، ولكن هذه الظواهر تعتبر في القرن التاسع عشر نادرة وذات سمة نوعية . الى هذا يمكن ان تنسب ، على سبيل المثال ، الشعر الغنائي «النثري» لهايني ، وباربييه ونكراسوف الى حد ما وآخرين (في القرن التاسع عشر وحده تجري اشاعة نثرية حادة في الشعر الغنائي) . ان امكانية ان تستخدم في مجال عمل ادبي واحد كلمات من مختلف الانماط مع المحافظة على كل حدتها التعبيرية دون ان توحد مخارجها ـ هذه الامكانية تعتبر واحدة من الامكانيات الجوهرية للنثر . هنا يكمن الفارق العميق بين الاسلوب النثري والاسلوب الشعري ـ ولكن حتى في الشعر توجد سلسلة كاملة من المسائل الجوهرية ، التي يتعذر حلها من دون استدراج المجال المشار اليه لدراسة الكلمة ، ذلك ان مختلف انماط الكلمة تتطلب في الشعر معالجة بيانية متنوعة .

ان علم البيان المعاصر الذي يتجاهل هذا المجال من الدراسة يعتبر ، في الحقيقة علم بيان خاصا بالكلمة من النمط الاول وحدها ، أي بكلمة المؤلف الموجهة الى مادتها الملموسة مباشرة . ان علم البيان المعاصر لا يستطيع حتى الان ان ينبذ التكوينات والتحديدات ذات الصفة النوعية الخاصة ، ان قوانين الابداع للاتجاه الكلاسيكي تستهدي بالكلمة المباشرة الوحيدة الصوت والموجهة الى مادتها الملموسة مباشرة . بالاضافة الى انها تبدو مدفوعة الى حد ما باتجاه الكلمة التقليدية المقلدة للاساليب . ان الكلمة شبه

التقليدية وشبه المقلدة للاساليب هي التي تحدد مجرى الاشياء في الابداع الكلاسيكي . وحتى الان يسترشد علم البيان بمثل هذه الكلمة شبه التقليدية التي تتطابق من الناحية العلمية مع الكلمة الشعرية كما هي عليه . بالنسبة للاتجاه الكلاسيكي كلمة اللغة ، كلمة بلا شخصية كلمة شيئية داخلة في متن القاموس الشعري ، وهذه الكلمة تنتقل من كنز اللغة الشعرية مباشرة الى قرينة الكلام المونولوجية لهذا التعبير الشعري بالذات . لهذا فان علم البيان الذي نما على تربة الاتجاه الكلاسيكي لا يعرف غير حياة الكلمة داخل قرينة كلام واحدة منغلقة على نفسها ، انه يتجاهل تلك التغيرات التي طرأت على الكلمة في مجرى انتقالها من تعبير ملموس معين الى اخر وفي مجرى الاسترشاد المتبادل بين هذين التعبيرين . انه يعرف - والحديث ما يزال عن علم البيان - فقط تلك التغيرات التي تحدث في مجري عملية انتقال الكلمة من مجموعة لغوية الى تعبير شعري مونولوجي . أن حياة ووظائف الكلمة في اسلوب التعبير الملموس تفهم على ضوء خلفية هذه الحياة والوظائف داخل **اللغة** ان العلاقات الحوارية الداخلية للكلمة نحو تلك الكلمة نفسها في قرينة الكلام الغيرية ، على الشفاه الغيرية ، هذه العلاقات يجري تجاهلها تماما . في هذه الاطر تجري معالجة علم البيان حتى في وقتنا الحاضر .

لقد جاء الاتجاه الرومانتيكي معه بالكلمة الممتلئة الدلالة والمباشرة بدون ادنى ميل نحو التقليدية . لقد عرف الاتجاه الرومانتيكي بكلمة المؤلف المباشرة والتعبيرية الى حد نكران الذات ، دون ان تبرر نفسها بأي شكل من اشكال الانعكاس داخل الوسط اللفظي الغيري . لقد كانت الاهمية الاستثنائية الكبيرة من نصيب كلمات الغرض الثاني ، والغرض الاخير بصورة خاصة من بين اغراض النمط الثالث(٥) ، ومع ذلك فان الكلمة المعبر عنها بصورة مباشرة والمستنفدة الى اقصى حد ، اعني كلمة النمط الاول ، هي التي سادت لدرجة اصبح معها من المتعذر تحقيق اي تقدم جوهري في مشكلتنا المطروحة استنادا الى خلفية الاتجاه الرومانتيكي ، وفي هذه النقطة فان قوانين الابداع في الاتجاه الكلاسيكي لم تتزحزح تقريبا . وبالمناسبة ، فان علم البيان المعاصر بعيد كل البعد عن ان يكون ملائما حتى بالنسبة

للاتجاه الرومانتيكي .

النثر ، وخصوصا الرواية ، يستعصي على تناول مثل هذا النوع من علم البيان . ان هذا الاخير يستطيع في نطاق محدود جدا ان يكون موفقاً في معالجة قطع صغيرة من الابداع النثري ، هذه القطع او القطاعات التي تنطوي على قدر اقل من الاهمية بالنسبة للنثر عامة . وبالنسبة للفنان ـ انناثر يكون العالم مليئا بالكلمات الغيرية ، التي بينها الكثير مما يسترشد به هو نفسه ، والتي يتعين عليه ان يمتلك اذنا حساسة لاستيعاب خصائصها الجوهرية . يتعين عليه ان يستدرجها الى مجال كلمته الخاصة به ، زد على ان ذلك يجب ان يتم بحيث لا يؤدي الى تحطيم هذا المجال[٦] . انه يعمل بلوحة الوان لفظية غنية جدا ، وهو يعمل بها بصورة رائعة ومبدعة .

اننا ونحن نستوعب العمل النثري انما نسترشد بحذق وسط كل هذه الانماط والاغراض الخاصة بالكلمة التي رتبت ونظمت من قبلنا . بالاضافة الى ذلك ، فاننا حتى في الحياة نسمع بدقة ورهافة كل هذه الظلال في احاديث الناس من حولنا ، ونتعامل بانفسنا تعاملا جيدا جدا مع كل هذه الالوان الموجودة في لوحة الوان الفاظنا . اننا نحزر بدقة كبيرة ادنى تغيير في النبرة ، وادنى ارتجافة في الاصوات داخل الكلمة المهمة بالنسبة لنا في الحياة اليومية الصادرة عن انسان آخر . ان اي تلفت لفظي او تحفظ ، او تلميع ، او تلميح ، او لمزة لا يمكنها ان تغيب عن اسماعنا ، ولا تعتبر غريبة حتى بالنسبة لشفاهنا . ان مما يثير الدهشة ان كل ذلك لم يحظ حتى الان بوعي نظري جلي ولا بتقويم هو أهل له !

ومن الناحية النظرية فاننا نمعن النظر فقط في العلاقات البيانية المتبادلة للعناصر ضمن حدود التعبير المنغلق على نفسه وبالاستناد الى خلفية من المفاهيم المجردة الخاصة بعلم اللغة . ان الظواهر الاحادية الصوت وحدها هي التي تستطيع ان تخضع لذلك النوع من علم البيان اللغوي السطحي الذي لم يكن قادرا حتى الان ، رغم كل قيمته في علم اللغة بالنسبة للابداع الفني الا على رصد الاثار والرواسب الخاصة بالوظائف الفنية التي يشخصها هذا العلم نفسه ، على حواف الاعمال الادبية .

ان الحياة الحقيقية للكلمة في النثر لا تستوعبها مثل هذه الاطر وبالفعل فانها ضيقة حتى بالنسبة للشعر[٧] .

يتعين على علم البيان ان يعتمد ليس فقط على علم اللغة ، بل **وحتى قبل ذلك على «مابعد علم اللغة»** Metalinguistics الذي يدرس الكلمة لا من خلال المنظومة اللغوية ، ولا معزولة عن التعامل الحواري لـ«النص» بل في المجال نفسه الخاص بالتعامل الحواري بالضبط ، اي في مجال الحياة الحقيقية للكلمة . الكلمة ليست شيئا . بل واسطة متحركة ابدا ، ومتغيرة ابدا ، خاصة بالتعامل الحواري . انها لن ترضي ابدا وحدهاشكلا معينا من الوعي ، ولا صوتا معينا . ان حياة الكلمة هي في انتقالها من فم لآخر من قرينة كلام لقرينة كلام اخرى من جماعة ذات صيغة اجتماعية معينة الى جماعة اخرى . من جيل معين الى جيل آخر . وفي مثل هذه الحالة فان الكلمة لا تنسى طريقها ولاتستطيع ان تتحرر تماما من سلطان تلك القرائن الكلامية الملموسة التي تدخل فيها هذه الكلمة .

ان عضوا في جماعة تتبادل الحديث يعثر مسبقا على الكلمة التي لا يمكن ابدا ان تعتبر كلمة محايدة في لغة . كلمة متحررة من نزعات واحكام غيرية وغير مسكونة بأصوات غيرية . كلا ، فالكلمة يتلقاها المتكلم من صوت غيري وهي ممتلئة بصوت غيري . والكلمة تأتي الى قرينة كلام المتكلم من قرينة كلام متكلم آخر ، وهي تكون عادة مشبعة بالقيم الادراكية الغيرية ان فكرته الخاصة تجد الكلمة مشغولة بالافكار . ولهذا فان استرشاد الكلمة وسط الكلمات ، والاحساس المتنوع بالكلمة الغيرية ، ومختلف وسائل الاسترشاد بها ، كل ذلك يعتبر ، ربما ، مسائل جوهرية في الدراسات الخاصة بـ«ما بعد علم اللغة» لكل كلمة ، بما في ذلك الدراسة الفنية . ان كل اتجاه في كل عصر معروف بتحسسه الخاص بالكلمة وبمعياره النغمي للامكانيات اللفظية . ان الرأي الادراكي الاخير لايستطيع في كل وضعية تاريخية ان يعبر عن نفسه مباشرة بواسطة كلمة المؤلف المطلقة والمباشرة وغير المنعكسة على اي واسطة . وعندما لا تكون هناك كلمة خاصة «اخيرة» فان اي مأرب ابداعي ، واي فكرة واي احساس ، واي معاناة يجب ان

تنعكس من خلال وسط خاص بكلمة غيرية ، خاص باسلوب غيري ، خاص بعادة غيرية ، هذه الاشياء التي لا يجوز الاندماج معها مباشرة من دون تحفظات ، ومن دون مسافة فاصلة ، ومن دون انعكاسات على وسائط اخرى[٨] .

واذا كانت تحت تصرف عصر من العصور شيء ما من وسط ذي نفوذ مترسب من الماضي يصلح للانعكاس عليه ، فستسود في هذه الحالة الكلمة التقليدية في هذه الصيغة او تلك من صيغها وبهذه الدرجة او تلك من النسبية . واذا ما انتفى وجود مثل هذا الوسط فستسود الكلمة المزدوجة الصوت والمتعددة الاتجاهات ، اي الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة في جميع اشكالها ، او نمط خاص من الكلمات شبه النسبية وشبه المحاكية محاكاة ساخرة (كلمة اواخر عصر الكلاسيكية) . في مثل هذه العصور خصوصا في عصور سيادة الكلمة النسبية تبدو الكلمة المباشرة ، غير المتحفظة ، وغير المنعكسة ، تبدو كلمة بربرية وهمجية ووحشية . ان الكلمة المثقفة هي الكلمة المنعكسة من خلال الوسط المترسب ذي النفوذ المعنوي الكبير

ما هي الكلمة التي تسود في هذا العصر بالذات ، وفي هذا الإتجاه بالذات ، وما هي الاشكال المتوفرة لانعكاس الكلمة بحيث تصلح ان تكون وسطا للانعكاس ؟ ـ كل هذه المسائل تتسم باهمية من الدرجة الاولى بالنسبة لدراسة الكلمة الفنية . اننا نشير هنا ، طبعا ، فقط بسرعة وعرضاً الى هذه المسائل نشير اليها دون برهنة وبلا معالجة بالاستناد الى مادة ملموسة ، فليس هنا مكان دراستها دراسة تفصيلية وشاملة .

سنعود الى دوستويفسكي

ان اول ما يلفت النظر في اعمال دوستويفسكي هذا التنوع غير الاعتيادي في الانماط وفي تعدد اغراض الكلمة ، بالاضافة الى ان هذه الانماط والاغراض تقدم في اكثر اشكالها التعبيرية حدة . تسود بوضوح الكلمة المزدوجة الصوت والمتعددة الاتجاهات ، فضلا عن انها كلمة اشبعت داخليا بقيمة حوارية ، وكلمة غيرية : الجدل الخفي ، والاعتراف المزين بالجدل ، والحوار الخفي . ليس لدى دوستويفسكي ابدا تقريبا كلمة بلا

تلفت متوتر الى الكلمة الغيرية . وفي الوقت نفسه فليس لديه تقريبا كلمات موضوعية ، ذلك ان احاديث الابطال منحت تكوينا بامكانه ان يفقدها اي اثر للموضوعية . يدهش في اعمال دوستويفسكي بعد ذلك التعاقب الحاد والمستمر لمختلف انماط الكلمة . فالانتقالات الحادة المفاجئة من المحاكاة الساخرة الى الجدل الداخلي ، من الجدل الى الحوار الخفي ، ومن الحوار الخفي الى تقليد الاساليب الخاص بالنغمات الحياتية المهدئة ، ومنها من جديد الى القصة المحاكية محاكاة ساخرة واخيرا الى الحوار المكشوف والمتوتر الى اقصى حد ـ هذا هو السطح اللفظي المضطرب لهذه الاعمال . كل ذلك يشده عن عمد خيط باهت خاص بالكلمة البروتوكولية المطلعة ، هذه الكلمة التي يصعب اقتناص بدايتها ونهايتها . ولكن يسقط حتى على مثل هذه الكلمة البروتوكولية الجافة ، التماعات حادة او ظلال كثيفة لتعبيرات لا تقع بعيدا عنها ، وتضفي عليها ، على الكلمة نغمة خاصة ومزدوجة الدلالة هي الاخرى .

غير ان جوهر القضية ، طبعا ، ليس في تنوع الانماط اللفظية وفي تعاقبها الحاد ، وفي ان تسود بينها الكلمات المزدوجة الاصوات والمشبعة بالحوار الداخلي . ان تفرد دوستويفسكي يكمن في هذا التوزيع الخاص لهذه الانماط اللفظية والاغراض بين مختلف العناصر الاساسية للاعمال الادبية .

كيف ، وفي اي اللحظات الخاصة بالكيان اللفظي عامة يحقق نفسه الموقف اللفظي الاخير الخاص بالمؤلف ؟ الاجابة عن هذا السؤال سهلة جدا اذا كان الامر يتعلق بالرواية المونولوجية . فمهما كان شأن انماط الكلمات ، هذه الانماط التي ادخلها المؤلف المونولوجي ، ومهما كان امر توزيعها الانشائي ، فان الاراء والاحكام الخاصة بالمؤلف يجب ان تسود على كل ما عداها ، كما يتعين عليها ان تتركز في بنية كاملة متراصة وغير مزدوجة الافكار . ان اي تقوية للنبرات الغيرية داخل هذه الكلمة او تلك ، في هذا القطاع او ذاك داخل العمل الادبي ـ ليست اكثر من تلاعب يحله المؤلف من اجل ان يعلو اكثر واقوى صوت كلمته الخاصة والمباشرة وغير المنعكسة . ان اي جدل بين صوتين داخل كلمة واحدة من اجل الاستئثار بها ، ومن اجل ان

يتحكم فيها ما هو مقرر مسبقا ، كل ذلك ليس اكثر من جدل وهمي . ان كل الاراء الكاملة الدلالة الخاصة بالمؤلف ستتجمع ، عاجلا ام اجلا ، في مركز كلامي واحد ، في وعي واحد ، وكل اللهجات تتجمع في صوت واحد .

ان الوظيفة الفنية عند دوستويفسكي مغايرة تماما . انه لا يخشى اكثر اشكال الفعالية في الكلمة المزدوجة الصوت من مختلف اللهجات . على العكس تماما ، فان هذه الفعالية هي ما يحتاجها لتحقيق اهدافه . حقا ان تعددية الاصوات يجب الا تختفي في رواياته ، بل يجب ان تسود فيها .

ان الاهمية البيانية **للكلمة الغيرية** كبيرة جدا في اعمال دوستويفسكي انها تعيش هنا حياة متوترة جدا . ان الصلات البيانية الاساسية بالنسبة لدوستويفسكي هي ليست الصلات بين الكلمات في مجال تعبير مونولوجي واحد ، وانما تلك الصلات المتوترة والدينامية بين التعبيرات ، بين المراكز الكلامية المستقلة والكاملة الحقوق التي لا تخضع لدكتاتورية الاسلوب المونولوجي الوحيد ، والنغمة الوحيدة .

الكلمة عند دوستويفسكي ، وحياتها في العمل الادبي ووظيفتها في تحقيق المهمة المتعددة الاصوات ، كل ذلك سننظر فيه من خلال علاقته بتلك الوحدات الانشائية التي توظف فيها الكلمة : في وحدة تعبير البطل عن نفسه تعبيرا مونولوجيا في وحدة القصة ـ قصة الراوية او قصة المؤلف واخيرا ، في وحدة الحوار بين الابطال . هكذا سيكون نظام دراستنا .

## الكلمة المونولوجية للبطل وكلمة القص في قصص دوستويفسكي

بدأ دوستويفسكي **بالكلمة المؤولة**،بدأ بالشكل الرسائلي . كتب الى اخيه بصدد «الناس الفقراء» : «لقد اعتادوا (يقصد الجمهور والنقاد ـ م . باختين) ان يروا في كل شيء صورة المؤلف ، أما أنا فلن اعرض عليه صورتي ولم يخطر ببالهم أن الذي يتكلم هو ديفوشكين ، وليس انا ، وان ديفوشكين لعاجز عن ان يتكلم بصورة اخرى . انهم يجدون الرواية ممطوطة ، بينما لن

تجد فيها كلمة زائدة»[٩] .

يتحدث كل من ماكار ديفوشكين وفارنكا دوبروسيلوفا ، اما المؤلف فلم يفعل سوى انه وزع كلماتهم : ان مآربه وتطلعاته انعكست من خلال كلمات البطل والبطلة . إن الشكل الرسائلي هو غرض من اغراض Icherzahlung . الكلمة هنا مزدوجة الصوت ، وموحدة الاتجاه في اغلب الاحيان ، وهي تبرز بهذه الصورة على اعتبارها بديلا انشائيا عن كلمة المؤلف التي لا وجود لها هنا . سنرى ان مفهوم المؤلف ينعكس بحذر وحذق بالغين من خلال كلمات الابطال الرواة ، وذلك على الرغم من ان العمل الادبي مليء كله بمحاكيات ساخرة مكشوفة وخفية . وبجدل مكشوف وخفي (جدل يخص المؤلف) .

غير ان الذي يعنينا هنا هو كلام ماكار ديفوشكين بوصفه تعبيرا مونولوجيا فقط خاصا بالبطل ، لا بوصفه كلام الراوية في Icherzahlung(القصة على لسان المتكلم) الذي ينفذ هنا وظيفتها (ذلك لعدم وجود من يحمل هنا الكلمة ، عدا البطلين)حقاً أن كلمة أي راوية ، التي يستخدمها المؤلف لتحقيق مأربه الفني . تنتمي نفسها الى نمط ما محدد ، اضافة الى ذلك النمط الذي يتحدد بفضل وظيفة سردها . فما هو نمط التعبير المونولوجي عند ديفوشكين ؟

ان الشكل الرسائلي بذاته لا يكفي لتقرير نمط الكلمة ، ان هذا الشكل يسمح عموما بامكانيات لفظية واسعة . ان الشكل الرسائلي ملائم جدا لكلمة الغرض الاخير من النمط الثالث ، اي للكلمة الغيرية التي هي انعكاس لغيرها . تمتاز الرسالة بأحساسها القوي بالطرف المقابل في الحوار بمن تتوجه اليه الرسالة بالمرسل اليه ، الرسالة شأنها شأن الردود في الحوار ، موجهة الى انسان محدد . وتأخذ في اعتبارها ردود افعاله المحتملة ، وجوابه المتوقع . ان هذا الحساب للمحاور الغائب يمكنه ان يكون مكثفا بهذه الدرجة او تلك . انه ـ الحساب ـ يحمل عند دوستويفسكى طابعا متوترا الى حد بعيد .

يعالج دوستويفسكي في عمله الادبي الاول اسلوبا كلاميا تتميز به كل اعماله الادبية ، معروفا بمبادرته المسبقة الحادة للكلمة الغيرية .

لقد كانت اهمية هذا الاسلوب عظيمة بـالنسبة لاعمـاله الابداعيـة المقبلة : ان التصريحات الاعترافية الهامة من جانب الابطال مفعمة بالعلاقة المتوترة تجاه الكلمة الغيرية حولهم والتي يبادرهم اليها الاخرون ، تجاه رد الفعل الغيري على كلمتهم حوله . ليس الاسلوب والنغمة وحدهما هما اللذان يتحددان على ضوء مبادرة الكلمة الغيرية ، بل ومعهما حتى البنية الداخلية الدلالية لهذه التصريحات : ابتداء بتنميقات وتحفظات غوليادكين المعبرة عن الاحسـاس بـالضيم وانتهـاء بتنميقـات إيفـان كـرامـازوف الاخـلاقيـة والميتافيزيقية . في «الناس الفقراء» تبدأ معالجة الشكل «الممتهن» من هذا الاسلوب ــ الكلمة المتجمعة على نفسها مع التلفت الخجول والمرتبك ، ومع تحد مكبوت .

ان هذا التلفت يظهر بالدرجـة الاولى في هذا الكبـح للكلام وقـطعه المستمر بواسطة التحفظات ، الكبح والقطع اللذين شاعا في هذا الاسلوب .

«انا اسكن في المطبخ ، او الاصح من ذلك بكثير ان اقول ما يلي : هناك الى جانب المطبخ توجد غرفة (يجب ان اؤكد لك ، ان لدينا مطبخا نظيفـا ومضيئا وجيدا جدا) . الغرفة ليست كبيرة ، انها زاوية متواضعة .. اي ، او الاحسن ان اقول ان المطبخ كبير وله ثلاث نوافـذ ، وهكذا اقمت عـلى امتداد الجدار العرضي حاجزا بحيث حصلت بهذه الطريقة على مـا يمكن اعتباره غرفة ، غرفة اضافية ، كل شيء فيها واسع ، ومريح ، ولها نافذة ايضا ، فيها كل شيء ــ باختصار كل شيء فيها مريح . على اي حال ، هذا هو ركني . على اي حال ، عليك الا تظني ، يا عزيزتي ، ان هناك شيئا ما من هذا القبيل شيئا اخر وان هناك لغزا ما ، كأن يقولون ، مثلا ، مطبخ ! ــ اي اني ، ربما حتى في هذه الغرفة اسكن وراء الحاجز ، ولكن هذا غير مهم . انا احيا مع نفسي ، وحيداً ، بعيدا عن الجميع ، حياة هادئة وبسيطة . دبرت لنفسي هنا سريرا ومنضدة ، وخزانة صغيرة وزوجا من المقـاعد ، وعلقت ايقونة . صحيح إن هناك شققا سكنية حتى انها افضل .ــ ربما توجد حتى افضل بكثير ، اجل غير ان الراحة هي الشيء المهم ، ارجو ان تصدقي اني فعلت كل ذلك من اجل راحتي ، ولا تذهب بك الظنون فتتصوري اني فعلت

ذلك لدوافع اخرى . (المجلد الاول ، ص ٨٢) .

يبدو ان ديفوشكين بعد كل كلمة تقريبا يتلفت باتجاه محاوره الغائب ، يخاف ان يظن الاخرون انه يشتكي من شيء ويحاول ان يقضي مقدما على مثل هذا الانطباع الذي يولده قوله انه يعيش في مطبخ ، كما انه لا يريد ان يثير أسى محاورته وهكذا . ان تكرار الكلمات يستدعيه سعيه لتقوية نبرتها ، او سعيه لان يضفي عليها ظلالا جديدة تبعا لرد الفعل المحتمل من جانب المتحاور معه .

ففي المقطع المتقدم تعتبر الكلمة المنعكسة هي الكلمة المتوقعة من جانب المرسل اليها ـ فارينكا دوبروسيلوفا . وفي اغلب الحالات فان كلام ديفوشكين حول نفسه بالذات يتحدد على ضوء الكلمة المنعكسة الخاصة بـ«الانسان الغيري» الاخر . اليكم الطريقة التي يحدد بها هذا الانسان الغيري ، «على كل ، وماذا ستفعلين عندما ستجدين نفسك بين اناس غرباء ؟» ـ انه يسأل فارينكا دوبروسيلوفا . «حقا انك ما تزالين تجهلين امر وحقيقة الانسان الغريب ؟ .. كلا ، اسمحي لي ان اوضح لك ، وهكذا فساقول لك ، ما هي حقيقة هذا الانسان الغريب . انا اعرفه ، يا عزيزتي ، اعرفه جيدا . سبق لي ان ذقت طعم خبزه . شرير هو ، فارينا ، شرير ، انه شرير لدرجة تكفي لتمزيق قلبك ، انه سيمزقه بعتابه وبملامه ، وحتى بنظرته الخبيثة» (المجلد الاول ص ١٤٠) .

انه انسان مسكين ، ولكن الانسان «ذا الكبرياء» ، كما يبدو امامنا ماكار ديفوشكين يحس دائما ، كما يعتقد دوستويفسكي ، بان انسانا غريبا يرشقه بـ«نظرات خبيثة» نظرة اما تنطوي على لوم . او ـ وهذا ربما يكون اسوأ من وجهة نظره ـ على هزء (بالنسبة للابطال من النمط الذي ينطوي على قدر اكبر من الكبرياء . فان اسوأ نظرة غيرية خبيثة توجه اليهم ، ـهي التي تعبر عن عطف . وتحت تأثير هذه النظرة الغيرية بالذات يتلوى كلام ديفوشكين ويتقلص . انه ومثله البطل من داخل القبو ، يتنصت ابدا الى الكلمات الغيرية بصدده . «انه انسان فقير ، انه غير متسامح . انه حتى الى هذا العالم الواسع ينظر بعين مغايرة ، وينظر شزرا الى كل من يصادفه في

الطريق ، اجل ويلقي دائما حول نفسه نظرة تعبر عن الاستياء ، كما انه يرهف السمع لكل كلمة ـ ربما يقولون هنا شيئا ما بصدده ـ (المجلد الاول ، ص ١٥٣) .

ان هذا التلفت الى الكلمة الغيرية اجتماعيا هو الذي يحدد لا اسلوب ونغمة كلام ماكار ديفوشكين حسب ، بل ويحدد عنده نفس عادة التفكير ، والمعاناة والرؤية ، وفهم ذاته وعالمه الصغير من حوله . هنـاك دائما صلة عضوية عميقة دائما بين العناصر الخارجية بطريقة الكلام ، وصيغة التعبير عن الذات من جهة وبين الاسس الاخيرة للعقيدة في عـالم دوستويفسكي الفني . الانسان يقدم بكل كيانه في كل شيء يعرب فيه عن نفسه . ان نفس تكوين الانسان تجاه الكلمة الغيرية والوعي الغيـري يعتبر في الحقيقـة ، الثيمة الاساسية لجميع اعمال دوستويفسكي الادبية . ان موقف البـطل تجاه نفسه بالذات يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الانسان الاخر وبموقف الانسان الاخر منه . ان وعيه بنفسه ذاتها ، هذا الوعي يحس نفسه طوال الوقت على خلفية وعي الانسان الاخر به ، ان «انا من اجل نفسي» منعكسة على خلفية «انا من اجل الآخر» . ولهذا السبب فان كلمة البطل حول نفسه تتكون تحت التأثير المستمر لكلمة الاخر حوله .

ان هذه الثيمة تتطور في مختلف الاعمال الادبية في اشكال مختلفة ، وبمحتـوى مضمون مختلف ، وعـلى صعيـد روحي مختلف . في «النـاس الفقراء» يتكشف وعي الانسان الفقير بذاتـه على خلفيـة الوعي الغيري اجتماعيا ، به ان تأكيد الذات تتردد نغماته هنا بوصفه جدالا خفيا اوحوارا خفيا حول ثيمة تخصه ذاتيـا ، جدالا مـع انسان غـير آخر . في اعمـال دوستويفسكي المبكرة كانت هذه اللحظة ما تزال تعبيرا بسيطا وضعيفا : ان مثل هذا الحوار لم يتغلغل هنا بعيدا في العمق ـ في النويات نفسها الخاصة بالتفكير والمعاناة ، ان جاز التعبير : ما يزال عالم الابطال محدوداً ، ولم يصبحوا ايديولوجيين بعد . وان المهانة الاجتماعية نفسها تجعل من هذا التلفت الداخلي والجدل الداخلي واضحين ومباشرين وبدون تلك التنميقات الداخلية المعقدة التي نمت وتفرعت في بنى ايديولوجية كاملة مثل تلك التي

تطالعنا في اعمال دوستويفسكي الابداعية الاخيرة . ولكن الحوارية العميقة والجدلية الخاصة بالوعي الذاتي وبتأكيد الذات يجري الكشف عنها هنا بجلاء تام .

«خضنا منذ ايام حديثا خاصا مع يغستافي ايفانوفيتش ، يقال ان اهم فضيلة في هذا البلد ـ ان تعرف كيف تجمع النقود . قالوا ذلك على سبيل النكتة (وانا اعرف انها نكتة) ، الموعظة الاخلاقية هنا هي انه لا يتعين عليك ان تكون عالة على احد ، وانا من ناحيتي لست عالة على احد ! لدي كسرتي من الخبز الذي آكله ، صحيح انها كسرة خبز بائسة ، واحيانا حتى تكون يابسة ، ولكنها موجودة ، حصلت عليها بعرقي ، واستعملها بطريقة قانونية لا عيب فيها . على كل ما العمل ! وانا نفسي اعرف انه ليس مما يبعث على الاعتزاز ان يعمل المرء نساخا اجل ، ومع ذلك فانا فخور بذلك . فانا اعمل ، وأريق عرقي . ولكن ما هـو المعيب . في الواقع ، في اني استنسـخ ! وهل يرتكب المرء اثما اذا عمل في الاستنساخ ؟ «انه ، يزعمون يعمل نساخاً !..» اجل ، وما المخجل في ذلك ؟ .. على الاقل اني بهذه الطريقة أعي الان بأني مهم وان هناك من هو بحاجة الي ، وانه ليس في هذا ما يبرر ازعاج الانسان بمثل هذه السخافات . على كل ، دعهم يقولون اني جرذ . اذا كـانوا قـد وجدوا هناك شبها . ان هذا الجزء ضروري ، انه يقدم مايفيد ، ثم انهم يتمسكون بهذا الجرذ ، وانهم ينعمون على هذا الجرذ بمكافأة . هل رأيت اي جرذ هذا !ـ بالمناسبة لقد تحدثنا كثيرا حول هذه المسألة يا عزيزتي . لا اخفي عليك ، اني لم يكن في نيتي ان احدثك حول هذه المسألة غـير اني تحمست قليلا . مع ذلك فان المرء يشعر بالراحة وهو ينصف نفسه من وقت لاخر» (المجلد الاول ، ص ١٢٥ ـ ١٢٦) .

وفي جدل يمتاز بدرجة اكبر من الحدة يتكشف الوعي الذاتي عنـد ماكار وديفوشكين عندما يتعرف على نفسه في «معطف» غوغول . انه يفهم هذه القصة وكأنها كلمة غيرية تقال حوله هو بالذات ويحاول ان يحطم هذه الكلمة بطريقة جدالية ، بوصفها كلمة لا تلائمه .

ولكن دعـونا ننعم النـظر الان بمزيـد من الانتباه في البنيـة نفسها

الخاصة بهذه «الكلمة بتلفت» .

في المقطع الاول الذي اقتبسناه ، حيث ديفوشكين يتلفت الى فارينك دوبروسيلوفا وهو يخبرها بشأن غرفته الجديدة ، نلاحظ خصوصية عدم انتظام الكلام ، انه كلام مقطع ، وهذا التقطيع هو الذي يحدد البنية النحوية واللهجية للكلام نفسه . في هذا الكلام يبدو وكأن ردودا غيرية تندس ، هذه الردود التي تعتبر من الناحية العملية غائبة في الحقيقة ، الا ان اثرها تترتب عليه بنية نحوية ونبرية حادة للكلام . لا وجود للردود الغيرية ، الا ان ظلها يخيم بكثافة على الكلام ، وكذلك اثرها ان هذا الظل وهذا الاثر حقيقيان . غير ان الردود الغيرية تترك احيانا ، بالاضافة الى تأثيرها على البنية النحوية والنبرية ، في كلام ماكار ديفوشكين كلمة واحدة اواثنتين من كلماتها ، وتترك احياناً جملة كاملة : «على اي حال ، عليك الا تظني ، يا عزيزتي ، ان هناك شيئا ما من هذا القبيل ، شيئا ما آخر ، وان هناك لغزا ما ، كأن يقولون ، مثلا ، مطبخ ! ـ اي أني ، ربما ، حتى في هذه الغرفة اسكن وراء الحاجز ، ولكن هذا غير مهم ..» (المجلد الاول ، ص ٨٢) . ان كلمة «مطبخ» تندفع الى كلام ديفوشكين من كلام غيري محتمل يبادر هو للرد عليه . ان هذه الكلمة مقدمة بنبرة غيرية يحاول ديفوشكين ان يبالغ فيها ، انه يرفض هذه النبرة ، رغم انه لا يستطيع ان ينكر تأثيرها ، ويحاول ان يتجنبها باللجوء الى مختلف التحفظات والتسليمات والتلطيفات التي من شأنها ان تشوه بنية كلامه . ومن هذه الكلمة الغيرية المنغرسة تكاد تقفز حلقات على السطح المستوي للكلام ، محاولة لجمه . وبالاضافة الى هذه الكلمة الغيرية بوضوح مع نبرتها الغيرية بوضوح ، فان اغلب الكلمات في المقطع الذي اقتبسناه قبل قليل يتناولها المتحدث مرة واحدة من زاويتي نظر اثنتين تقريبا : كيف هو نفسه يفهمها وكيف يريد من الاخرين ان يفهموها ، ثم كيف يستطيع فهمها الاخرون ، هد يكمن فقط ملاحظة النبرة الغيرية ، غير ان هذه النبرة كانت السبب وراء وجود التحفظ او العقبة في الكلام .

ان دخول كلمات وخصوصا نبرات من ردود غيرية الى كلام ماكار ديفوشكين في المقطع الاخير الذي اقتبسناه ، يتميز بقدر اكبر من الوضوح

والحدة ، انه يجري حتى تضمين هذا المقطع مباشرة كلمة ذات نبرة غيرية مبالغ فيها وبطريقة جدالية : «انـه ، يزعمـون ، يعمل نسـاخا ..!» . في الاسطر الثلاثة السابقة تتكرر كلمة «استنسخ» ثلاث مرات . وفي كل حالة من هـذه الحالات الثـلاثة تكـون حاضـرة تلك النبرة الغيـرية في الكلمـة «استنسخ» غير ان نبرة ديفوشكين الشخصية تغطي عليها . ومع ذلك فان هذه النبرة تزداد قوة باستمرار الى ان تندفع وتتخذ لها شكل كلام غيري مباشر . وبهذه الطريقة ، يكاد يقدم هنا تـدرج للتصاعـد المستمر للنبـرة الغيرية : «وانا بنفسي اعرف اني اجهد نفسي قليلا في الاستنساخ .. (يلي تحفظ . م . باختين) . ولكن ما هو المعيب في الواقع ، في اني استنسـخ ! وهل يـرتكب المرء اثمـا اذا عمل في الاستنسـاخ ؟ «انه ، يـزعمـون ، يعمـل نساخا !» . اننا نلمح بواسطة علامة التشديد النبرة الغيرية وتصاعد قوتها التدريجي . الى ان تتمكن اخيرا من الكلمة كلها وتوضع داخل اقواس . ومع ذلك ففي هذه الكلمة الاخيرة والغيرية بصورة واضحة يوجد حتى صوت ديفوشكين نفسه الذي يلجأ . كما سبق ان ذكرنا ، الى ان يبالغ بهذه النبرة بطريقة جدالية . وقياسا الى درجة تصاعد قوة النبرة تتصاعد هي الاخرى نبرة ديفوشكين المضـادة لها .

اننا نستطيع ان نحدد بطريقة وصفية كل هذه الظواهر التي بحثناها كما يلي : تغلغل الى داخل الوعي الذاتي للبطل وعي غيري بشأنه وفي تعبير البطل عن نفسه القيت كلمة غيريـة بشأنـه . ان الوعي الغيري والكلمـة الغيرية تستدعي ظواهر نوعية تعمل على تحديد تطور مجموعة المواضيـع الخاصة بالوعي الذاتي للبطل وانكساراته ، وتنميقاته ، واحتجاجاته ، هذا من ناحية ، وفي الناحية الاخرى فهي تحدد كلام البطل مـع عدم انتـظام نبراته ، وانعطافاته النحوية ، والتكرار الذي فيه ، والتحفظات والتمطيط الخ .

سنقـدم ايضا مثـل هذا التحـديد والتـوضيح المجـازي لنفس تلك الظواهر : لنفرض ان ردين اثنين داخل حوار متوتـر جدا ، كلمـة وكلمة مضادة ، بدلا من ان تقع الواحدة بعد الاخرى وان ينطق بهما شخصان

مختلفان ، تنضدتا الواحدة فوق الاخرى واندمجتا في تعبير واحد ووردتا على **لسان شخص واحد** . ان هـذه الردود سارت في اتجـاهين متعـارضين ، وتصادمت فيما بينها . ولهذا فان تنضيدها الواحد فوق الاخر ودمجها في تعبير واحد يؤدي الى صراع حاد جدا . ان تصادم مجموعـة من الردود - مأخوذ كل رد بذاته وبنبرته المتميزة - يتحول الان الى تعبير جديد حصلنا عليه نتيجة اندماج الردود مع بعضها ، تعبير في صراع حاد بين الاصوات المتعارضة في كل تفصيل من التفاصيل وفي كل ذرة من ذرات هذا التعبير . ان التصادم الحواري ينكفيء الى الداخل ، يدخل الى عناصر الكلام البنائية الدقيقة (وبالتالي ، الى عناصر الوعي) .

ان المقطع الذي اقتبسناه قبل قليل يمكن ان تعاد صياغته الى الحوار الفظ التالي بين ماكار ديفوشكين و«الانسان الاخر» :

**الانسان الاخر** : على المرء ان يعرف كيف يكدس النقود . وعليه الا يكون عالة على احد . اما انت فعالة في عنق احدهم .

**ماكارديفوشكين** : لست عالة على احـد . لدي كسرة خبـزي التي كسبتها .

**الانسان الاخر** : كفاك ! أي كسرة خبز هذه ؟! اليوم متوفرة وغدا ستختفي . فضلا عن انها كسرة يابسة .

**ماكار ديفوشكين** : ان اردت الحق ، فهي كسرة خبز بائسة ، واحيانا حتى يابسة ، ومع ذلك فهي موجودة ، حصلت عليها بكدي وكدحي ، وأنا اتصرف بها بطريقة لا لوم فيها ولا عتب .

**الانسان الاخر** : اي كد واي كدح ! لا تفعل اكثر من ان تستنسخ . لست اهلا لاي عمل آخر .

**ماكار ديفوشكين** : ما العمل ! انا نفسي اعرف ان كوني نساخا لا يعني الشيء الكثير ، ومع هذا فانا فخور بذلك !

**الانسان الاخر** : لقد وجد ما يفخر به ! بالاستنسـاخ ! انه عمـل مخجل !

**ماكار ديفوشكين** : وما هو المخجل في الواقع ، في كوني استنسخ !الخ

يبدو انه نتيجة لتنضيد ودمج ردود هذا الحوار في صوت واحد هو الذي ادى الى الحصول على تعبير ديفوشكين عن نفسه الذي اقتبسناه سابقا .

لا جدال في ان الحوار الذي تصورناه ساذج جدا ، مثلما هو ساذج من الناحية المضمونية حتى وعي ديفوشكين نفسه . وبالفعل فانه في نهاية المطاف ليس اكثر من أكاكي أكاكييفيتش سلط الوعي الذاتي عليه ضوءا اضافيا ، اكتسب كلاما و«طور اسلوبا» ومع ذلك فان البنية الشكلية للوعي الذاتي وللتعبير عن الذات كانت واضحة جدا وجلية وذلك نتيجة لسذاجته وفظاظته ولهذا السبب فأننا نتوقف عندها مثل هذه الوقفة التفصيلية . ان كل التعبيرات عن الذات الجوهرية لابطال دوستويفسكي المتأخرين تستطيع ان تكون هي الاخرى مجسدة بواسطة الحوار ، ذلك انها جميعا تبدو وكأنها ظهرت نتيجة لاندماج مجموعتين اثنتين من الردود ، ولكن صراع الاصوات فيها يغور عميقا جدا ليصل الى تلك العناصر الدقيقة للافكار وللكلمات يصبح معها تجسيدها في حوار عياني وفظ ، مثلما فعلنا نحن الان مع تعبير ديفوشكين عن نفسه ، أمرا مستحيلا طبعا .

ان الظواهر التي درسناها ، والمنتجة بكلمات غيرية في وعي وفي كلام الابطال ، تقدم في «الناس الفقراء» في ثوب بياني مناسب ضمن كلام الانسان المسحوق في بطرسبورغ . ان الخصائص البنائية التي درسناها لـ«الكلمة بتلفت» والكلمة الجدالية بخفاء والمفعمة بالحوار الداخلي ، هذه الخصائص تنعكس هنا من خلال عادة ديفوشكين الكلامية ، النموذجية اجتماعيا والمنضدة بمهارة[١٠] . ولهذا فان جميع هذه الظواهر : التحفظات ، التكرار ، الكلمات المصغرة ومختلف حروف النداء ، والحروف الاخرى - في تلك الصيغة التي نجدها بها هنا - مستحيلة على لسان ابطال دوستويفسكي الاخرين الذين ينتمون الى وسط اجتماعي مختلف . ان نفس تلك الظواهر تطالعنا في ثوب كلامي نموذجي اجتماعي وتشخيصي فردي اخر . الا ان جوهرها يبقى واحدا : تتقاطع وتتصالب داخل كل عنصر من عناصر الوعي كلمات تنتمي الى شكلين من اشكال الوعي ، وجهتا نظر اثنتان ورأيان

اثنان .

وفي نفس ذلك الوسط الكلامي النموذجي اجتماعيا ، ولكن مع عادة تشخيصية فردية مغايرة ، تبنى كلمة غوليادكين . ففي «المزدوج» تحقق الخاصية التي تناولناها والخاصة بالوعي والكلام تجسيدا حادا جدا وواضحا ، مثلما لم يحصل في اي من اعمال دوستويفسكي . ان النزعات المتضمنة في ماركار ديفوشكين تتطور هنا بجرأة استثنائية وبمنطقية كبيرة لتبلغ اقصى حدودها الدلالية وذلك بالاستناد الى نفس تلك المادة البسيطة والفظة والساذجة ايديولوجيا عن عمد .

سنأتي على ذكر نظام كلامي ودلالي لكلمة غوليادكين في تقليد اسلوبي ساخر خاص بدوستويفسكي نفسه ، تقليد اسلوبي يقدمه دوستويفسكي في رسالة الى اخيه خلال الفترة التي كان يكتب بها «المزدوج» . وكما يحدث في اي تقليد اساليب يحاكي محاكاة ساخرة ، تبرز بوضوح وفظاظة الخصائص الاساسية والنزعات الخاصة بكلمة غوليادكين .

«ياكوف بيتروفيتش ظل متمسكا بطبعه تماما . نذل بشكل رهيب ، لا يترك ثغرة ينفذ منها المرء اليه . يرفض ان يتقدم خطوة واحدة الى امام مدعيا انه لم يستعد بعد ، وانه لا يشعر بوجود احد من حوله ، وانه انسان لايعرف الخجل ، وانه ، ربما ، اذا ما اخذت الامور مثل هذا الاتجاه فانه مستعد من ناحيته ، ولم لا وما المانع ؟ انه حقا انسان مثل الجميع . انه فقط يميل احيانا ، والا فهو انسان مثل الجميع وماذا يهمه ! نذل ، نذل ، بشكل رهيب ! لن يوافق مهما كلف الامر على ان ينهي مهمته قبل منتصف تشرين الثاني . لقد انتهى الان من توضيح كل شيء لصاحب المعالي ، ولربما يكون على استعداد (ولماذا لا) لتقديم استقالته»[١١] .

وكما سنرى فيما بعد ، فان السرد في القصة نفسها يجري بنفس ذلك الاسلوب الذي يحاكي البطل محاكاة ساخرة . غير اننا سنتناول القصة فيما بعد .

ان تأثير الكلمة الغيرية على غوليادكين تأثير واضح . اننا نحس في الحال ان هذا الكلام ، شأنه شأن كلام دوستويفسكي ، لا يرضي نفسه ولا

يرضي مادته الملموسة . ومع ذلك فان العلاقة المتبادلة بين غوليـادكين من ناحية وكل من الكلمة الغيرية والوعي الغيري من الناحية الاخرى تكـون مختلفة بعض الشيء بالمقارنة مع مثيلتها عند ديفوشكين . ومن هنا جاءت تلك الظواهر التي برزت في اسلوب غوليادكين بواسطة الكلمة الغيرية ، من نمط مغاير .

لقد سعى كلام غوليادكين بالدرجة الاولى الى التظاهر باستقـلاليته التامة عن الكلمة الغيرية : «انه لا يشعر بوجود احد من حوله» . ان هذا التظاهر بالاستقلالية واللامبالاة يقوده هو الاخـر الى سيل من التكـرار ، والتحفظات ، والمطمطة ، الا ان كل هذه الاشياء لم تتجه الى الخارج ، لم تتجه الى الاخر ، بل اليه هو نفسه : انه يقنع نفسـه ، انه يشجـع نفسه ويطمئنها ويتقمص تجاه نفسه شخصية انسان اخر . ان حوارات غوليادكين المطمئنة التي يجريها مع نفسه تعتبـر من اكثر الظواهـر شيوعـا في هذه القصة . ومع ذلك فالى جانب اللامبالاة المزعومة هناك خط آخر من العلاقات تجاه الكلمة الغيرية الرغبة في الاختفاء عنها ، الرغبة في عدم لفت الانظار الى نفسه ، الانغمار وسط الجمهور ، وفي ان يصبح مغمورا : «حقا انه انسان مثل الجميع ، انه فقط يميل احيانا ، والا فهو انسان مثل الجميع» . ولكنه في هذا القول لايقنع نفسه ، بل يقنع طرفا آخر . واخيرا ، هناك الخط الثالث للعـلاقـة بـالكلمـة الغيـريـة ـ التنـازل ، الخضـوع لهـا ، استيعـابهـا الاضطراري ، كما لو انه فكر هو نفسه بهذه الطريقة لوافق على ذلك : انه مستعد ، ربما ، «اذا اخذت الامور مثل هذا الاتجاه ، فانه بدوره مستعد ، ولم لا ، وما المانع» .

هذه هي الخطوط الرئيسية الثلاث لاسترشاد غوليادكين ، انها تزداد تعقيدا بخطوط اخرى وان كانت ثانوية الا انها مهمة جدا . ولكن كل خط من هذه الخطوط الثـلاثة يتـولد عنه عـدد من الظواهر المعقـدة جدا في وعي غوليادكين وفي كلمة غوليادكين .

سنتوقف بالدرجة الاولى عند التظاهر بالاستقلالية والهدوء . وكمـا سبق ان قلنا ، فان صفحات «المزدوج» مليئة بحوارات البطل مع نفسه .

هناك ما يبرر لنا القول بان كل حياة غوليادكين الداخلية تتطور حواريا . سنورد مثالين اثنين لمثل هذا الحوار :

«وبالمناسبة ، فهل سيكون كل شيء بهذه الصورة ـ واصل بطلنا وهو يغادر عربته ، عند مدخل دار يتألف من خمسة ادوار يقع في شارع لينتينايا ، وحيث امر ان تتوقف مركبته ، ـ وهل سيكون كل شيء بهذه الصورة ؟ وهل سيكون ذلك امرا لائقا ؟ وهل سيكون في مكانه ؟ على اي حال ، لابأس ، ـ واصل وهو يصعد السلم متمهلا محاولا الامساك بضربات قلبه الذي اعتاد ان يزداد نبضه كلما صعد سلما في مكان غريب ، ـ وماذا في ذلك ؟ أنا اتحدث عن نفسي ، وليس هناك ما يعاب عليه ابدا .. التستر في مثل هذه الحالة ضرب من البلادة وبهذه الطريقة فانا اتظاهر اني ليس لدي ما اشكو منه ، وانه هكذا ، وبصورة عرضية .. انه يكتشف انه هذا ما يجب ان يكون عليه امر كل شيء» (المجلد الاول ، ص ٢١٥) .

اما المثال الثاني للحوار الداخلي فهو اكثر حدة وتعقيدا . ان غوليادكين يجريه بعد ظهور المزدوج ، اي بعد ان يصبح للصوت الثاني وجود موضوعي بالنسبة اليه داخل منظوره الشخصي .

«هكذا تجلت دهشة السيد غوليادكين ، هذا بينما كان ما يزال هناك شيء ما نغز في داخل رأسه ، انها كآبة وليست كآبة ، ـ واحيانا كان السيد غوليادكين يحس وكأن قلبه تورم وطفح بحيث لا يدري كيف وبماذا يسري عن نفسه . «بالمناسبة ، دعنا ننتظر يوما اخر ، وبعد ذلك سنأخذ ما يكفي من المتعة . وبالمناسبة حقا ما هذا ؟ حسن ، لنمعن النظر ، ولنفكر . حسن تعال نناقش الامر يا صديقي الشاب ، حسن دعنا نناقش الامر . حسن ان شخصا من هذا النوع ، مثلك انت ، شخصا ، اولا ، انه مثلك تماما . حسن ، بالفعل كيف نفسر الامر ؟ اذا كان مثل هذا الانسان ، واذا بي انا أبكي ؟ فما الذي سيحدث معي ؟ سأضع نفسي جانبا ، ساصفر لنفسي ، فعلا وانتهى ! هذا ما قررته ، بالفعل وانتهى كل شيء ! دعه يكون في خدمته ! على اي حال ، معجزة وأمر غريب ، يقولون ، هناك توأمان

سيـاميان .. حسن ، بـالفعل لمـاذا سياميـان بالذات ؟ لنفـرض ، انهما توأمان ، ولكن الم يحدث ان رجالا عـظاما بـدوا في اعين غيـرهم غريبي الاطوار . حتى ان من الثابت تاريخيا ان سوفوروف نفسه كثيرا ما تجاهل اصـول اللياقـة ، حسن لقد فعـل ذلك بسبب السياسـة ، وكذلك القـادة العسكريون .. بالمناسبة ، ما قيمة القادة العسكريين ؟ ها انا بذاتي ، هذا كل ما هناك ، ولا اريد ان اعرف أي شيء عن اي احد ، وأنا ببراءتي هذه احتقر عدوي . لست دساسا ، وانا فخور بذلك . طاهر ، صريح ، أنيق ، لطيف ، طيب ..» (المجلد الاول ، ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩) .

يجابهنا هنا ، بالدرجة الاولى ، سؤال حول الوظيفة نفسها للحوار مع النفس بالنسبة لحياة غوليادكين الروحيـة . بامكـاننا ان نجيب عن هـذا السؤال اجابة مختصرة ، وبما يلي : **ان الحوار يتيح المجال من اجل ان نملأ بصوتنا الشخصي صوت الانسان الاخر** .

ان هذه الوظيفة للصوت الثاني عند غوليادكين تحس في كل شيء . وما لم نفهم ذلك يتعذر علينا فهم الحوارات الداخلية . يتوجه غوليادكـين الى نفسه وكأنه يتوجه الى انسان آخر ، ـ«يا صديقي الشاب» ، ويمدح نفسه بما لا يستطيع ان يمدحها به الا انسان آخر ، يتودد الى نفسه بألفة رقيقة : «يا عزيزي ياكوف بيتروفيتش ، غولیادكا هذا هو انت ـ هكذا هو لقبك !» ، يطمئن نفسه ويشجعها بنبرة واثقة لانسان ناضـج وواثق من نفسه . ولكن هذا الصوت الثاني عند غولیادكين ، الواثق والراضي عن نفسه والهادیء ، هذا الصوت لا يستطيع ان يندمج مع صوته الاول غير الواثق والمرتبك . والحوار لايستطيع ابدا ان يتحول الى مونولوج كامل ومطمئن لغولیادكين وحده ، بالاضافة الى ذلك فأن هذا الصوت الثاني يبقى منفصلا عن الصوت الاول لدرجة ويحس بنفسه مستقلا لدرجة بحيث تبدأ بالارتفـاع اصوات نغمات معاكسة ، وساخرة وغادرة وذلك جنبا الى جنب مع النغمات المهدئة والمشجعة . ان دوستويفسكي يتمتع بحس وفن مدهشين لاجبار الصـوت الثاني عند غولیادكين ان ينتقل بصورة غر محسوسة ولا ملحوظة تقريبا من جانب القارىء ، وذلك من حواره الداخلي الى السرد : انه يبدأ يوحي وكأنه

صوت غيري خاص بالرأو ية . غير اننا سنتناول السرد في مناسبة تالية :

الصوت الثاني عند غوليادكين يجب ان يعوضه عن الاعتراف الذي لم يحصل عليه من الانسان الاخر . غوليادكين يريد ان يتدبر امره من دون هذا الاعتـراف ، ان يتدبـر ، كما يقـال ، أمر نفسـه بنفسه ، غـير ان هـذه الـ«بنفسه» لابد لها من اتخاذ شكل «اننا معك ، ايها الصديق غوليادكين» ، ان تتخذ شكلا حوارياً . وبالفعل فان غوليادكين يعيش فقط في الاخر ، يعيش بواسطة انعكاسه في الاخر : «وهل سيكون ذلك امرا لائقا ؟» . وهل سيكون في محله ؟» وهذا السؤال يحل دائما من وجهة نظر مفترضة وممكنة تعود لانسان آخر : **يتظاهر** غوليادكين ان وضعه لا بأس به ، وانـه يقول ذلك للاشيء ، وعرضا ، وان غيره سيرى «ان هذا ما يجب ان يكون عليه الامر» . كل الامر متوقف على رد فعل الاخر ، على كلمة الاخر ، على جواب الاخر . ان ثقة الصوت الثاني عند غوليادكين لا تستطيع ان تمسك به الى النهايـة ، وبالفعل فهي تعوضه بواحد اخر حقيقي . في كلمة الاخر ـ هو الشيء الرئيسي بالنسبة اليه» «ومع ان السيد غوليادكين قال كل ذلك (حول استقلاليته . ـ م . باختين) بجلاء ووضوح وبثقة للغاية ، وهو يزن الكلمات ، وحاسبا حساب أدق النتائج ولكنه مع ذلك فقد ننظر الان الى كريستيان ايفانوفيتش بقلق ، بقلق كبير ، بقلق الى اقصى حد ، لقد تحول الان كيانه كله حاسة بصر وانتظر بخوف وبنفـاذ صبر كئيب يبعث عـلى الضجر جـواب كريستيـان ايفانوفيتش» (المجلد الاول ، ص ٢٢٠ ـ ٢٢١) .

في المقطع الثاني الخاص بالحوار الداخلي ، والذي اقتبسنـاه تعتبر وظائف الصوت الثاني التي نابت مناب غيرها ، واضحة تماما . ولكن يظهر هنا . بالاضافة الى ذلك ، حتى صوت ثالث ، مجرد صوت غيـري يقاطع الصوت الثاني وينوب مناب الانسان الاخر . ولهذا فقد توفرت هنا ظواهر شبيهة تماما بتلك التي درسناها في كلام ديفوشكين : الكلمت الغيرية وشبه الغيرية وما يناسبها من اعتراضات نبرية : «حسن ، معجزة وامر غريب ، يقـولون ، هناك تـوأمان سيـاميان .. حسن ، ولمـاذا سياميـان بالذات ؟ لنفرض ، انهما توأمان . ولكن الم يحدث ان رجالا عـظاما بـدوا في اعين

الاخرين غريبي الاطوار . حتى ان من الثابت تاريخيا ان سوفوروف نفسه كثيرا ما تجاهل اصول اللياقة ، حسن لقد فعل ذلك بسبب السياسة ، وكذلك القادة العسكريون .. بالمناسبة ما قيمة القادة العسكريين» (المجلد الاول ص ٢٦٨) . هنا في كل مكان ، خصوصا هناك حيث ملء الفراغ بنقاط ، يبدو وكأنه قد دست الردود الغيرية المتوقعة . وهذا المكان يمكن ان يطور على شكل حوار . ولكنه هنا يكون اكثر تعقيداً . وفي الوقت نفسه ، بينما نجد في كلام ديفوشكين ان الذي تجادل مع «الانسان الغيري» صوت كامل وواحد . نجد هنا صوتين اثنين : واحد واثق من نفسه ، واثق جدا ، اما الثاني فخائف جدا ، متساهل في كل شيء ، ومستسلم تماما[١٢] .

ان الصوت الثاني الذي ينوب مناب الانسان الاخر ، هو صوت غوليادكين ، اما صوته الاول الذي يحاول التستر على نفسه امام الكلمة الغيرية («مثلي مثل الاخرين» ، «ليس لدي ما اشكو منه») ، والذي يستسلم فيما بعد امام هذه الكلمة الغيرية «وماذا هم ، اذا كان ولابد ، فانا مستعد» واخيرا هناك الصوت الغيري الذي ترددت اصداؤه ابدا في داخله ، كل هذه الاصوات تقيم فيما بينها علاقات متبادلة وصلت درجة عالية من التعقيد . بحيث توفر مادة كافية للحبكة كلها وتسمح ببناء القصة باكملها بالاستناد الى هذه الاصوات وحدها . ان الحادثة الحقيقية ، وأعني بالضبط المحاولة الفاشلة لطلب يد كلارا اوسلوفيينا والظروف التي ترتبت على ذلك في القصة ، كل ذلك لا يعمل الا على اشاعة النشاط والحدة في التصادم الداخلي الذي يعتبر المادة الحقيقية للتصوير في القصة .

ان كل الشخصيات ، باستثناء غوليادكين ومزدوجه ، لا يضطلعون بأي مشاركة حقيقية في الحبكة التي تتطور وتزدهر بصورة كاملة ضمن حدود الوعي الذاتي لغوليادكين . ان هذه الشخصيات لا تعمل الا على تقديم المادة الخام ، وكأنها لا تفعل الا على توفير الوقود الضروري لمواصلة العمل المتوتر لهذا الوعي الذاتي . ان الحبكة الخارجية غير الواضحة بصورة متعمدة (كل الاحداث الرئيسية كانت قد وقعت قبل ان تبدأ القصة) تصلح هى الاخرى هيكلا متينا لايكاد يحس ، للحبكة الداخلية الخاصة بغوليادكين

تتحدث القصة كيف اراد غوليادكين ان يستغني عن الوعي الغيري ، وعن اعتراف الاخرين به ، اراد ان يستغني عن الانسان الاخر ، وأن يؤكد نفسه ذاتها ، وما ترتب على ذلك . لقد تصور دوستويفسكي «المزدوج» على انها «اعتراف»[١٣] (ليس بالمعنى الشخصي ، طبعا) ، اي على انها تصوير لذلك النوع من الحادثة التي تجري داخل الوعي الذاتي . «المزدوج» **هي اول اعتراف مشبع بالروح الدرامية في** اعمال دوستويفسكي الابداعية .

وهكذا ففي اساس الحبكة محاولة غوليادكين ، نظرا لعدم اعتراف الاخرين بشخصيته ، ان ينيب عن نفسه شخصا آخر . يتقمص غوليادكين شخصية غير مستقلة . اما وعي غوليادكين فيتظاهر بالثقة والاستقلالية . ان التصادم الحاد والجديد مع الانسان الاخر خلال السهرة ، عندما يطردون غوليادكين علنا ، يعمق الازدواجية . الصوت الثاني لغوليادكين يضاعف من توتر نفسه خلال التظاهر اليائس بالاستقلالية ، من اجل ان ينقذ ماء وجه غوليادكين . ان الصوت الثاني لغوليادكين لا يستطيع الاندماج مع غوليادكين ، بل على العكس ، ذلك ان نبرات التهكم الغادرة تزداد داخل هذا الصوت قوة باستمرار . انه يستفز غوليادكين ويستثيره . وهكذا يزداد التصادم الداخلي حدة درامية . بعد ذلك تبدأ تشابكات غوليادكين مع المزدوج .

يتكلم المزدوج بكلمات غوليادكين نفسها ، وهو لا يضيف اليها اي كلمات جديدة ولا اي نبرات من عنده . في البداية يتظاهر بأنه غوليادكين المتخفي وبأنه غوليادكين المستسلم . عندما يأتي غوليادكين الى نفسه بالمزدوج ، فان هذا الاخير يتصرف ويبدو وكأنه الصوت الاول غير الواثق من نفسه داخل حوار غوليادكين («وهل سيكون في محله ، وهل سيكون لائقا» الخ) : «الضيف (المزدوج ـ م . باختين) كان يبدو عليه الارتباك الشديد كان وجلاً وراقب بأذعان كل حركة كانت تصدر عن صاحب الدار ، تتبع بانتباه نظراته وحاول على ضوئها ان يحزر افكاره . لقد عبرت حركاته وسكناته كلها عن احساس بالمهانة والاذلال ، بحيث انه كان في هذه اللحظة ، اذا جازت المقارنة ، اشبه بذلك الانسان الذي ارتدى بدلة غيره بسبب حاجته الى

الملابس : الاكمام شمرت الى اعلى ، والخصر احاط بقذاله تقريبا ، اما هو فمرة تراه راح يعدل باستمرار من وضعية الصدرية ، ومرة يحرك جنبه ويتزحزح ومرة يجهد نفسه من اجل الأختفاء في مكان ما ، ومرة ينظر في عيون الجميع ويكتفي بالاصغاء محاولاً ان يتأكد مما اذا كان الحاضرون يعلقون بشيء على وضعيته ، وما اذا كانوا يضحكون عليه ، او يخجلون من وجوده بينهم ، وهكذا يطفح بالحمرة وجه الانسان ، يرتبك الانسان ، وتتعذب عزة النفس ...» (المجلد الاول ، ص ٢٧٠ ـ ٢٧١) . لقد كان ذلك بمثابة تشخيص لغوليادكين المتخفي والمتحير ، ويتحدث المزدوج في نبرات واسلوب الصوت الاول لغوليادكين . اما دور الصوت الثاني ـ الواثق والمشجع بلطف ـ فيؤديه غوليادكين نفسه تجاه المزدوج ، وفي هذه المرة يبدو وكأنه يندمج بالمرة مع هذا الصوت : «.. سنعيش ، انا وانت يا ياكوف بيتروفيتش ، مثل السمكة والماء ، مثل اخوين شقيقين . اننا ، ايها الصديق ، سنمكر سوية ، سنمكر مثل شخص واحد . ومن جانبنا سندبر مكيدة تشفيا بهم .. تشفيا بهم سندبر دسيسة . وعليك الا تودع ثقتك بأحدهم اني اعرفك جيدا ، فقد قلت كل شيء . انك روح مخلصة ! عليك ، ايها الاخ ، ان تتجنبهم جميعا» (المجلد الاول ، ص ٢٧٦)[١٤] .

غير ان الادوار تتبادل فيما بينهما بعد ذلك : المزدوج الغادر يستحوذ لنفسه على نغمة الصوت الثاني لغوليادكين ، وهو يبالغ بشكل ساخر في محاكاة رفع الكلفة المتوددة . سرعان ما يتبنى المزدوج هذه النغمة في اللقاء القريب التالي في المكتب ، ويتمسك بها حتى نهاية القصة ، حتى انه يؤكد لنفسه في مناسبة اخرى تشابه عبارات كلامه مع كلمات غوليادكين (التي قالها خلال محادثتهما الاولى) . وخلال احد لقاءاتهما في المكتب قال المزدوج وهو يغمز غوليادكين : «لن تخدعني ، ايها الصديق ياكوف بيتروفيتش ، لن تخدعني ! لقد عدنا للمراوغة ، يا ياكوف بيتروفيتش ، عدنا للمراوغة !» (المجلد الاول ، ص ٢٨٩) . او بعد ذلك بقليل ، اي قبيل المكاشفة بينهما وجها لوجه : «ما اكثر ما يقال ، يا عزيزتي . ما اكثر ما يقال ـ شرع يتحدث السيد غوليادكين الاصغر (اي : المزدوج ، المترجم) بينما كان يغادر العربة

وهو يربت بطريقة مثيرة على كتف بطلنا ، يا لك من صديق . من اجلك يا ياكوف بيتروفيتش ، انا مستعد لاي مناورة (كما تفضلت واشرت يوما ما ، يا ياكوف بيتروفيتش) . يا لك من نصاب حقيقي . اذا خطرت ببالك فكرة فلن يستطيع أحد ثنيك عنها» (المجلد الاول ، ص ٣٢٧) .

ان هـذا النوع من نقـل الكلمات من فم لآخَـر ، حيث تُغـير ، مـع محافظتها على مضمـونها السـابق ، من نغمتها ومعنـاها الاخـير ، يعتبر الاسلوب الاساس عند دوستويفسكي انه يحمل أبطاله عـلى التعرف عـلى انفسهم ، وأفكارهم ، وكلمتهم الخاصة بانفسهم وتكويناتهم وايماءاتهم ، التعرف على كل ذلك في الانسان الاخر الذي تُغيرٌ عنده كل هـذه الظواهر معناها الاخير والكامل ، وتكتسب نغمة اخرى بوصفها محاكاة ساخرة او هزءا[١٥] .

يمتلك كل بطل تقريبا من ابطال دوستويفسكي الرئيسيين ، كما سبق ان قلنا في حينه ، مزدوجه الجزئي في انسان اخر او حتى في عدد من الاشخاص الاخرين (ستافروجين وإيفان كرامازوف) . لقد عاد دوستويفسكي في عمله الاخير مجددا الى اسلوبـه الخاص بـالتجسيد الكـامل للصـوت الثاني ، الحقيقة ان ذلك يتم على اساس يمتاز بقدر اكبر من الدقة والعمق . ان حوار إيفان كرامازوف مع الشيطان شبيه من حيث مأربه الشكلي الخارجي بتلك الحوارات الداخلية التي يجريها غوليادكين مع نفسه ومع مزدوجه ورغم كل الاختلافات في الموقف وفي الغنى الايديولوجي ، يجري هنا ، في الحقيقة ، حل وظيفة فنية واحدة بعينها .

وهكذا تتطور تشابكات غوليادكين مع مزدوجه ، تتطور بوصفها أزمة دراماتيكية تخص وعيه الذاتي ، بوصفها اعترافا دراماتيكيا . ان الحدث لا يخرج عن نطاق الوعي الذاتي ، وذلك نظرا لان الشخصيات الرئيسية مجرد عناصر منفصلة خاصة بهذا الوعي الذاتي . تعمل هنا ثلاثة اصوات انطبع عليها جميعا صوت ووعي غوليادكين : تأكيده «انا من اجل نفسي» ، العجز عن الاستغناء عن الاخرين وعن الاعتراف به ، وتأكيده الشكلي «انا من اجل الاخرين» (الانعكاس في الاخر) ، اي الصوت البديل الثاني لغوليادكين ،

واخيرا ، الصوت الغيـري الذي لا يعترف بـه والذي لا يمكن تصوره في الحقيقة ، خارج غوليادكين نفسه ، وذلك لان العمل الادبي لا يشتمل على شخصيات اخرى تستطيع ان تقف على قدم المساواة وبنفس الحقوق مع غوليادكين[١٦] . نحصل في النهاية على مسرحية دينية فريدة من نوعها ، او بكلمة ادق ، على مسرحية اخلاقية ، حيث يتصرف لا اشخاص حقيقيون ، بل قوى روحية تتصارع في اعماقهم ، الا انها مسرحية اخلاقية خالية من اي اتجاه شكلاني من اي نوع وخالية كذلك ومن اي مجازية مجردة .

ولكن من الذي يقود عملية السرد في «المزدوج» ؟ وما هو تكوين الراوية وما هو صوته ؟

اننا لا نجد في القصة ولا حتى لحظة واحدة يمكنها ان تخرج عن نطاق الوعي الذاتي عند غوليادكين . ولا نجد حتى ولا كلمة واحدة ولا حتى نغمة واحدة مما لا يمكنه ان يدخل في الحوار الداخلي مع نفسه ذاتها او في حواره مع المزدوج . الراوية يتلقف كلمات وافكـار غوليـادكين ، كلمـات صوتـه الثاني . ويقوى النغمات المشاكسة والمتهكمة المضمنة فيها وبواسطة هذه النغمات يصور كل تصرف ، وكل ايماءة ، وكل حركة عند غوليادكين . سبق ان قلنا ان الصوت الثاني عند غـوليادكـين يندمـج عن طريق تحول غـير ملحوظ ، مع صوت الراوية . يقوم هنا انطباع يفيد ان القص موجه حواريا الى غوليادكين نفسه ، وتتردد اصداؤه في جنبات نفسه اشبه بصوت مشاكس يصدر عن انسان آخر ، اشبه بصوت مزدوجه ، وذلك على الرغم من ان القص موجه الى القارىء .

اليكم الطريقة التي يصف بها الراوية تصرف غوليادكين في اصعب لحظات مغامرته ، وذلك عندما يحاول الدخول الى الحفلة الراقصة الكبرى في دار اولسوفيا ايفانوفنا دون ان يتلقى دعوة بذلك :

«والاحسن ان نتوجه الى السيد غوليادكين هذا البطل الحقيقي الوحيد لقصتنا الحقيقية جدا» .

تتلخص القضية في انه يوجد الان في وضع غريب جدا . ان لم يكن اصعب . انه ، ايها السادة ، هنا ايضا ، اي ليس في الحفلة الراقصة بل

تقريبا في الحفلة الراقصة . ان وضعه ، ايها السادة ، لا بأس به ، انه وان استعاد هدوءه ، ولكنه في هذه اللحظة يقف على طريق ليس مستقيما تماما انه يقف الان ـ لا ادري كيف اقول ـ انه يقف الان في المدخل . عند السلم الاحتياطي لشقة اولسوفيا ايفانوفنا . غير ان وقوفه هناك لا يعني شيئاً انه بين بين . إنه ، ايها السادة ، يقف في ركن وقد اعتصم في مكان ما وان افتقر الى قليل من الدفء ، الا انه بالمقابل اكثر عتمة ، مختبىء جزئيا وراء خزانة ضخمة وستائر قديمة وسط مختلف اشكال النفايات وسقط المتاع ، مختبىء هناك في انتظار اللحظة المناسبة ، وخلال ذلك كان يكتفي بمراقبة مجرى الاحداث وكأنه مراقب غريب . انه ايها السادة يكتفي حاليا بالمراقبة . انه ايها السادة يستطيع بالفعل ان يدخل .. وما الذي يمنع من الدخول ؟ يكفي فقط ان يخطو وسيدخل ، حتى انه سيدخل بلباقة جدا» (المجلد الاول ، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠) .

في بناء هذا السرد نلاحظ تقاطع صوتين اثنين ونلاحظ ايضا نفس الاندماج بين مجموعتين من الردود ، التي لاحظناها قبلا في تعبيرات ماكار ديفوشكين . ولكن مع فارق واحد هو ان الادوار هنا قد تبادلت : تبدو هنا ردود الانسان الاخر وكأنها ابتلعت ردود البطل . السرد يتبرقش بكلمات غوليادكين نفسه : «انه لا بأس به» ، «لقد استعاد هدوءه» الخ ولكن هذه الكلمات يلونها الراوية احيانا بنبرة الهزء . الهزء المصحوب احيانا باللوم الموجه الى غوليادكين نفسه ، وهذا الهزء وضع في صيغة كافية لاستفزازه والنيل من مشاعره . ان السرد التهكمي ينتقل بطريقة غير ملحوظة الى كلام غولياد كين نفسه ان سؤال «وما الذي يمنع من الدخول ؟» يعود الى غوليادكين نفسه ، ولكنه مقدم بنبرة تحرشية مشاكسة من جانب الراوية ، غير ان هذه النبرة ليست غريبة على وعي غولياد كين نفسه ، ان لكل ذلك رنينا خاصا داخل رأسه هو ، وذلك بوصفه صوته الثاني ، في الحقيقة ، ان بامكان المؤلف ان يضع اي جزء من الكلام بين اقواس دون ان يغير شيئا لا من النغمة ، ولا من الصوت ، ولا من بنية العبارة .

وهذا عين ما يفعله بعد ذلك بقليل :

«ها هو ، ايها السادة ، يترقب الان لحظة الهدوء ، وهو يترقبها منذ ساعتين ونصف الساعة بالضبط . ولماذا لا يترقب ؟ حتى ان فيلليل نفسه قد ترقب . ـ « وما دخل فيلليل هنا ! ـ فكر السيد غوليادكين . ـ ما دخل فيلليل هنا ؟ وهكذا ، ربما يتعين علي الان ان .. احزم أمري وأنساب الى الداخل ؟ .. يا لك من راقص بارع !» (المجلد الاول ، ص ٢٤١) .

ولكن لماذا لا نضع علامات الاقتباس قبل موضعها الحالي بجملتين ، بالذات قبل كلمة «ولم لا» ، او حتى قبل ذلك مستعيضين بكلمات «انه ، ايها السادة» كلمات «غوليادكين يا لك من» او اي صيغة اخرى من تلك التي يخاطب غوليادكين بها نفسه ؟ ولكن علامات الاقتباس «ـــ» لم توضع ، طبعا كيفما اتفق ، انها ثبتت بطريقة كفيلة بان تجعل التحول يتم بدقة خاصة وبصورة غير ملحوظة . ان اسم فيلليل يظهر في آخر عبارة للراوية ! وفي عبارة غوليادكين الاولى . يبدو ان كلمات غوليادكين تواصل رأسا عملية السرد وترد عليه في حوار داخلي : «حتى ان فيلليل نفسه قد ترقب» . ـ «وما دخل فيلليل هنا !» هذه هي بالفعل ردود استفهامية خاصة بحوار غوليادكين الداخلي مع نفسه : واحد من الردود دخل ضمن السرد ، ورد آخر بقي من نصيب غوليادكين . لقد حدثت ظاهرة مخالفة تماما لما لاحظناه في السابق : اندماج ردين اثنين يقاطع احدهما الاخر . ولكن النتيجة واحدة : بنية غير منتظمة (فيها تقاطع) مزدوجة الصوت مع كل ما يرافق ذلك من ظواهر . ومنطقة الحدث هي هي ايضا : الوعي الذاتي وحده . غير ان السلطة اصبحت في هذا الوعي بيد الكلمة الغيرية التي ازدادت قوة داخله .

سنذكر مثالا آخر يشتمل على مثل هذه الحدود القلقة بين السرد وكلمة البطل . لقد اتخذ غوليادكين قراره في نهاية الامر وتسلل الى القاعة ، حيث تقام حفلة الرقص ، وهكذا وجد نفسه امام كلارا اولسوفيیفنا : «ليس هناك شك في انه سيكون راضيا جدا ولن يطرف له جفن لو ان الارض انشقت في تلك اللحظة وابتلعته . غير انك لن تستطيع رد ما قد وقع .. فما العمل في مثل هذه الحالة ؟ «لا تيئس ان فشلت وتشجع ان نجحت . لا شك ان السيد غوليادكين لم يكن ماكرا ، ولا يتقن فن المداهنة» هكذا كانت القضية .

بالاضافة الى ذلك فقد كان هنا الجزويتيون .. غير ان السيد غوليادكين لم يكن في وضـــع يسمح له بـالالتفـات اليهم !» (المجلد الاول ، ص ٢٤٢ - ٢٤٣) .

الشيء المهم في هذا المقطع انه لا يشتمل على كلمات مباشرة من الناحية النحوية خاصة بغوليادكـين نفسه ، ولذلك فليس هنـالك أساس لفصلهـا ووضعها داخل اقواس . ان ذلك الجزء من السرد ، الذي وضع هنا داخل علامات تنصيص ، قد جرى تمييزه وفصله نتيجة التباس من جانب المحرر Editor . دوستويفسكي ميز في اغلب الظن ، فقط المثل الذي يقول : «لا تيئس ان فشلت ، وتشجع ان نجحت» اما العبارة التالية فتقدم بصيغـة ضمير الغائب . وذلك على الرغم من انها تعود ، طبعا ، الى غوليادكين نفسه . بعد ذلك . يعـود الى كلام غـوليادكـين الداخلي حتى فتـرات الصمت Pauses المـؤشرة بـالنقـاط . ان الجمل قبل النقاط وبعدها ترتبـط فيما بينهـا حسب نبراتها ، بوصفها ردودا في حـوار داخلي . ان العبـارتين المشتملتـين على «الجزويتين» المتجاورتين شبيهتان تماما بالعبارتين المشتملتين على «فيلليل» قبل ذلك والمفصولتين عن بعضهما بعلامات تنصيص .

واخيرا فهناك مقطع اخر ، حيث ، ربما ارتكبت غلطة من نوع اخر تماما فلم توضع علامات التنصيص هناك حيث تعين وضعها بحكم قواعد النحو ، غوليادكين المطرود يركض وسط عاصفة ثلجية في طريقه الى داره وهنا يلتقي بواحد من المارة الذي يتضح فيما بعد انه مزدوجه : «لم يكن ذلك لانه كان يخشى انسانا شريرا ، بل لانه ، ربمـا» .. «وبالفعـل فمن الذي يستطيع ان يجزم بان هذا المتأخر - خطرت على بال السيد غوليادكين فكرة - ربما ، حتى هو شأنه شأن الاخرين ، ربما هو هنا عن عمد ، وليس بمحض الصدفة يمشي ، بل لغرض في نفسه ، فيقطع عـلي الطريق ويصطدم بي» (المجلد الاول ، ص ٢٥٢) .

هنا تصلح الامكنة المشغولة بالنقاط فاصلا يقوم بـين السرد وبـين الكلام الداخلي والمباشر عند غوليادكين ، هذا الكلام الذي بني بصيغة المتكلم («طريقي» ، «يصطدم بي») . الا انهما يندمجان هنا بدرجة من القوة بحيث

يصعب ، فعلا ، وضع علامات التنصيص . حقاً ان قراءة هذه العبارة تحتاج الى صوت واحد ، الا انه صوت مشبع بالحوارية الداخلية في الحقيقة . هنا يقدم بشكل مدهش وناجح الانتقال من السرد الى كلام البطل : اننا نكاد نحس بموجة تيار كلامي واحد ينقلنا من غير سدود ولا حواجز من السرد الى داخل نفس البطل ، ومنها من جديد الى السرد اننا نحس بأننا نتحرك ، في الحقيقة ، ضمنٌ نطاق وعي واحد .

بامكاننا ان نأتي على ذكر امثلة عديدة تبرهن جميعها على ان السرد يعتبر استمراراً طبيعيا وتطورا منطقيا للصوت الثاني عند غوليادكين . وانه - اي السرد - موجه بطريقة حوارية الى البطل ولكن الامثلة التي ذكرناها حتى الان تعتبر كافية . وهكذا فان كل العمل الادبي مبني بوصفه حوارا داخلها متصلا لثلاثة اصوات ضمن حدود وعي واحد متفكك . ان كل لحظة جوهرية من لحظاته تقع في نقطة تشابك هذه الاصوات الثلاثة ومقاطعة بعضها لبعض مقاطعة حادة ومؤلمة . واذا ما استخدمنا صورتنا في التعبير ، جاز لنا القول ، ان ذلك لا يمكن اعتباره حتى الان تعددية اصوات ، ولكن لم يعد احادي الصوت . ان كلمة واحدة بعينها . فكرة بعينها ، ظاهرة بعينها تجري بثلاثة اصوات وفي كل صوت من هذه الاصوات تبدو بنبرة خاصة ومتميزة . ان مجموعة بذاتها من الكلمات والنغمات ، والتكوينات الداخلية تجري بواسطة الكلام الخارجي لغوليادكين ، وبواسطة كلام الراوية ، وبواسطة كلام المزدوج ، ومع ذلك فان هذه الاصوات تواجه بعضها البعض الاخر وتتحدث لا حول بعضها البعض ، بل بعضها مع البعض الاخر ، ان هذه الاصوات تغني جميعا لكنها لا تغني بصوت واحد ، بل يؤدي كل واحد منها دوره الخاص به .

غير ان هذه الاصوات الثلاثة لما تصبح بعد مستقلة عن بعضها تماما ، واصواتا حقيقية ، وثلاثة اشكال من الوعي الداخلي كاملة الحقوق . لم يتحقق ذلك الا في روايات دوستويفسكي . ان الكلمة المونولوجية التي تلبي حاجة نفسها ومادتها الملموسة حسب ، مثل هذه الكلمة لا وجود لها في «المزدوج» . كل كلمة تفككت حوارياً ، وفي كل كلمة تقاطع اصوات ، ولكن

الحوار الحقيقي لاشكال الوعي غير الممتزجة مع بعضها مثل الذي سيظهر فيما بعد في الروايات ، ما يزال غير موجود هنا .

هنا نجد بداية موازنة الاصوات Counterpoint : انها تلاحظ في نفس بنية الكلمة . ان تلك التحليلات التي قدمناها تبدو وكأنها تحليلات تخص الموازنة بين الاصوات (نحن نتكلم بطريقة مجازية طبعا) . الا ان هذه الصلات الجديدة ما تزال لم تخرج بعد عن نطاق المادة المونولوجية .

يتردد في أذني غوليادكين بلا انقطاع الصوت الاستفزازي والاستهزائي لكل من الراوية والمزدوج . الراوية يصرخ في أذنه وهو ينطق بكلماته وأفكاره هو الشخصية (افكار وكلمات غوليادكين) ، ولكن بنغمة اخرى غيرية بصورة يائسة ، وإدانية بصورة يائسة واستهزائية . ان هذا الصوت الثاني موجود لدى كل بطل من ابطال دوستويفسكي ، اما في رواياته الاخيرة فانه يكتسب ، كما قلنا سابقا ، شكل الوجود المستقل . فالشيطان يصرخ في أذن إيفان كرامازوف بكلماته الشخصية ، معلقا بطريقة تهكمية على قراره القاضي بان يعترف في المحكمة ، ومكررا بنغمة غيرية افكاره التي يقدسها . سنترك جانبا الحوار نفسه الذي اجراه ايفان مع الشيطان ، ذلك ان مبادىء وأسس الحوار الحقيقي ستشغلنا فيما بعد . ولكننا سنتناول قصة ايفان لاليوشا التحريضية والتي وقعت بعد هذا الحوار مباشرة . ان بنيتها شبيهة ببنية «المزدوج» التي حللناها . هنا نجد نفس مبدأ اندماج الاصوات ، وان كان هنا كل شيء ، في الحقيقة اعمق وأغنى ، في هذه القصة يطرح افكاره وقراراته بواسطة صوتين ، ويذيعها بنغمتين مختلفتين . وفي المقطع الذي سنقتبسه ، سنطرح جانبا ردود اليوشا ، ذلك ان صوته الحقيقي لما يدخل في مخططنا بعد . الذي يهمنا في الوقت الحاضر هو فقط موازنة الانغام الداخلية جدا الخاصة بالاصوات ، واقترانها فقط ضمن نطاق الوعي المتفكك (الحوار المجهري Microdialogue) .

«لقد اثارني ! أتدري ، بلطف ، بلطف : «ضمير ! ما هو الضمير ؟ أنا نفسي اصنع الضمير ، فلماذا اتعذب ؟ بحكم العادة . بحكم ما اعتادت البشرية في الكون كله عمله طوال سبعة الاف سنة . وهكذا سنترك هذه

العادة وسنصبح آلهة» . هذا ما قاله هو ، هذا ما قاله هو !

ـ اجل ، ولكنه حقود . لقد ضحك مني ، لقد كان وقحا ، يا اليوشا ، ـ قال ذلك ايفان وهو يرتعد من الامتعاض ـ غير انه افترى علي في حضوري . «أها ، انك ذاهب لاجتراح مأثرة من مآثر الفضيلة ، باعلانك بأنك انت الذي قتلت والدك ، وان الخادم قتل والدك بايحاء منك» ..

ـ انه هو الذي يقول ذلك ، هو ، بينما هو يعرف ذلك . «انت ذاهب لاجتراح مأثرة من مآثر الفضيلة ، بينما انت لا تثق بالفضيلة ـ وهذا هو ما يثير حنقك ويعذبك ، ولهذا السبب انت متعطش للانتقام» . انه تحدث بذلك بشأني ، وهو يعرف انه يتحدث ..

ـ كلا ، انه يتقن فن التعذيب ، انه قاس ، ـ واصل إيفان حديثه دون ان يصغي ـ لقد كنت اتحسس دائما السبب الذي يأتي من اجله . «دعنا نفترض ، يقول ، انك ذهبت بسبب عزة النفس ، ومع ذلك فقد كان هناك امل ايضا ، ان يكشفوا سميرديكوف فينفوه مع الاشغال الشاقة ، وان تبرأ ساحة ميتيا ، اما انت فيحكمون عليك من الناحية الاخلاقية حسب (اسمع ، انه ضحك هنا !) ، اما الاخرون فسينهالون عليك بمديحهم . ولكن ها هو سميرديكوف قد مات ، لقد شنق نفسه – وفي هذه الحالة ، فمن الذي سيكون هناك ، في المحكمة مستعدا لتصديقك انت وحدك ؟ اما انت فذاهب قطعا ، ذاهب انت ستذهب رغم ذلك ، لقد قررت ان تذهب . فما الذي ستذهب من اجله بعد كل هذا؟» لقد كان نظيفا ، يا اليوشا ، لا استطيع ان اتحمل مثل هذه الاسئلة . من الذي يجرؤ على مجابهتي بمثل هذه الاسئلة !» (المجلد العاشر ، ص ١٨٤ ـ ١٨٥) .

ولكن مما لا شك فيه ، ان هذه الاشاعة الكاملة للحوار داخل الوعي الذاتي ، هي ، كما يحصل دائما عند دوستويفسكي دائما ، بمثابة التمهيد للاعتراف . ان الكلمة الغيرية تتغلغل تدريجيا وخلسة حتى في وعي وفي كلام البطل : تتغلغل الى هناك على شكل وقفة Pause ، حيث لا مكان لها داخل الكلام الواثق من نفسه مونولوجيا ، وعلى شكل نبرة غيرية تكسرُ العبارة ، وعلى شكل نغمة شخصية ارتفعت بصورة غير اعتيادية ، مبالغ بها او

هستيرية الخ وابتداء بالكلمات الاولى وبالتكوين الداخلي لايفان في صومعة زوسيما وخلال محادثاته مع اليوشا ، ومع والده ، وخصوصا مع سميرديكوف قبل السفر الى تشيرماشينا ، واخيرا خلال لقاءاته الثلاثة مع سميرديكوف بعد وقوع جريمة القتل تواصلت هذه العملية الخاصة بالتفكك التدريجي والحواري لوعي ايفان ، هذه العملية التي تمتاز بعمق وغنى ايديولوجي اكبر مما هي عليه عند ايفان غوليادكين غير انها من حيث بنيتها تعتبر مشابهة لها تماما .

إن الهمس بواسطة صوت غيري في أذن البطل بكلماته هو مع تغيير في النبرة والاقتران الاستنتاجي الفريد بصورة لا مثيل لها الخاص بالكلمات ذات الاتجاهات المختلفة والاصوات المتعددة الاتجاهات داخل الكلمة الواحدة وفي الكلام الواحد ، وتقاطع وعيين اثنين داخل وعي ذاتي واحد ، كل ذلك موجود ـ في هذا الشكل او ذاك وبهذا المستوى او ذاك وهذا الاتجاه الايديولوجي او ذاك ـ في كل عمل ادبي من اعمال دوستويفسكي . ان هذا الاقتران الموازن للنغمات الخاص بالاصوات ذات الاتجاهات المتعددة ضمن نطاق وعي واحد تكون بالنسبة اليه ذلك الاساس ، وتلك الارضية التي يجري عليها حتى الاصوات الحقيقية الاخرى . بودنا ان نقتبس هنا مكانا واحدا من دوستويفسكي حيث يمنح بقوة فنية مدهشة صورة موسيقية للعلاقات المتبادلة بين الاصوات هذه العلاقات التي جرى تناولها من جانبنا . ومما يزيد في اهمية الصفحة التي نقتبسها من «المراهق» ان دوستويفسكي لم يتحدث ابدا تقريبا عن الموسيقى في اي عمل من اعماله ، باستثناء هذا المكان .

تريشاتوف يحدث المراهق عن حبه للموسيقى ، ويشرح له مغزى الاوبرا : «اسمع ، هل تحب الموسيقى ؟ انا احبها بجنون . سأعزف لك عملا موسيقيا ما عندما آتي لزيارتك . انني عازف ماهر على آلة البيانو ولقد تمرنت عليها طويلا ، لقد تمرنت بجد . ولو اني فكرت في تأليف اوبرا ، لما اخذت ، لعلمك ، محورها الا من «فاوست» . انا احب هذه الثيمة جدا . انا لا اكف عن تأليف مشهد في كاتدرائية ، اني اتصور هذا المشهد في ذهني ،

كاتدرائيـة قوطيـة . المناظر الداخليـة ، الجوقـات ، الاناشيـد ، تد:ـل غريتهين ، تصور ان الجوقات ذات طابع قروسطي . بحيث يصبح القرن الخـامس عشر مسموعـا . غريتهـين كئيبـة ، في البـدايـة القـاء غنـائي Recitative ، هادىء الا انه رهيب ومعذّب ، اما الجوقات فتـرفع صـوتها بقتام ،القسوة ، ولا مبالاة : ! Dies Irae, Dies ILLa .

**واذا فجاة ـ بصوت الشيطان ، اغنية الشيطان . انه لا يرى ، الاغنية وحدها فقط ، جنبا الى جنب مع الاناشيد ، تتطابق معها تقريبا وفي الوقت نفسه فهي تختلف عنها تماما ـ يجب عمل ذلك بطريقة من الطرق . الاغنية طويلة ، لا يمكن ان تُمل ، انها ـ تينور Tenor . تبدأ هادئة ورقيقة : «هل تذكرين ، يا غريتهين ، كيف جئت ، وانت ما تزالين طفلة بريئة ، مع والدتك الى هذه الكاتدرائية وتلعثم لسانك بصلوات مكتوبة في كتاب قديم ؟» ولكن الاغنية تصبح باستمرار اقوى ، واشد حماسة ، واسرع ، والعزف اعلى : فيه دموع ، كآدبة لا تكل ، يائسة ، واخيرا فيها يأس : «عبثا تبحثين عن الغفران ، يا غريتهين ، عبثا تبحثين لنفسك هنا عن الغفران !» غريتهين تريد ان تصلي ، ولكن لا تخرج من صدرها سوى اصوات النحيب ـ تصور ، عندما يتشنج الصدر بسبب الدموع ـ اما اغنية الشيطان فلا تصمت ، بل تواصل الغور اعمق داخل الروح ، مثل النصل وتصبح اعلى فـأعلى ـ ثم تتوقف فجأة على ما يشبه العويل : «عليك اللعنة ، وليفن كل شيء !» تسقط غريتهين على ركبتيها ـ وهنا تأتي صلاتها ، شيء ما قصير ، يؤدي بنصف ريسيتاتيف ، ولكنه ساذج ، بلا ادنى صقل او تشذيب شيء ما قروسطي اى اقصى حد . اربعة اسطر ، اربعة اسطر فقط لا اكثر ـ لدى ستراديللي يوجد عـدد من هذه النـوطات ـ وعنـد النـوطة الاخيـرة يحـدث الاغمـاء ! ثم اضطراب ، يرفعونها ، ثم يحملونها ـ وهنا يدوي صوت الجوقة على حين غرة . انه اشبه بدوي اصوات . جوقة حماسية ، ظافرة ، كاسحة ، شيء ما شبيه بـ دوري ـ نو ـ سي ـ ما جين ـ مي عندنا ، بحيث يكون هنا أساس لانتفـاض كـل شيء ، ولأن يهتف الجميـع هتـافـا حمـاسيـا متهللا : Hosanna ! المجد للرب فأنه هتاف يشمل الكون كله ، بينما يحملونها ،**

يحملونها ، وهنا بالضبط تسدل الستارة !» (المجلد الثامن ص ٤٨٢ - ٤٨٣) .

لاشك ان دوستويفسكي حقق جزءا من هذه الخطة الموسيقية ولكن على شكل مؤلفات ادبية وحقق ذلك اكثر من مرة بالاستناد الى مواد مختلفة[١٧] .

مع ذلك فيتعين علينا ان نعود الى غوليادكين لاننا لم ننته منه ، او بكلمة ادق ، اننا لم ننته بعد من كلمة الراوية . ومن وجهة نظر مغايرة تماما - اي بالضبط من وجهة نظر علم البيان اللغوي - يقدم ف . فينوغرادوف تحديدا لقصة «المزدوج» شبيها بتحديدنا لها ، وذلك في مقالة له بعنوان «اسلوب بوئيمة بطرسبورغ «المزدوج»[١٨] .

اليكم اهم استنتاجات ف . فينوغرادوف :

«بفضل ادخال «كليمات» وعبارات كلام غوليادكين الى القصة السردية يتحقق ذلك الاثر بحيث تتضح لنا اكثر فأكثر ومع مرور الوقت معالم غوليادكين نفسه المتخفي وراء قناع الراوية ، غوليادكين الذي كان يسرد علينا وقائع مغامراته . يتضاعف في «المزدوج» اقتراب لغة الحديث اليومي للسيد غوليادكين من الحكاية السردية لكاتب يصور الحياة اليومية لسبب اضافي اخر هو ان اسلوب غوليادكين يبقى في كلامه غير المباشر ، دون تغيير ، وبذلك فهو يقع على عاتق مسؤولية المؤلف ونظرا لان غوليادكين يتحدث عن الشيء نفسه لا بواسطة لغته وحدها ، بل بواسطة نظرته ، ومنظره ، وايماءته ، وحركته ، اصبح واضحا تماما ان كل عمليات الوصف تقريبا (التي تشير بدلالة كبيرة الى «عادة دائمة» لازمت السيد غوليادكين) تتبرقش باقتباسات غير ملحوظة من كلامه» .

وبعد ان يضرب عددا من الامثلة على تطابق كلام الراوية مع كلام غوليادكين ، يواصل ف . فينوغرادوف كلامه :

«بالامكان مضاعفة كمية الاقتباسات ، غير ان ما تذكرنا ، منها ، وهي تمثل تشكيلة من تعريفات السيد غوليادكين بنفسه مع عدد من اللمسات اللفظية لمراقب خارجي ، تؤكد بدرجة كافية من الوضوح الفكرة القائلة بأن

«البوئيمة البطرسبورغية» على الاقل في اجزاء عديدة منها تنصب في شكل قصة حول غـوليادكـين يرويهـا «مزدوجـه» اي يرويهـا «انسان بلسـانه ومفاهيمه» (لسان ومفاهيم غوليادكين) . في تطبيق هذا التناول الجديد يكمن سبب عدم نجاح «المزدوج»[١٩] .

ان التحليـل الذي يجريـه ف . فينوغـرادوف دقيق وصائب ، وان استنتاجاته صحيحة ، ولكنه يبقى ، بالطبع ، ضمن حدود التنـاول الذي حدده لنفسه ، في داخل هذه الحـدود بالذات يستحيـل حشر اهم ما هـو جوهري ورئيسي .

يخيل الينا ان ف . غينوغرادوف لم يستطع ان يأخذ بعين الاعتبار التركيب النحوي المتميز فعلا لـ«المزدوج» ذلك ان البنية النحوية تحدد هنا لا بواسطة الحكاية بذاتها ولا بواسطة اللهجة الدارجة بين الموظفين اوبواسطة علم العبـارات الاصـطلاحيـة Phraseology الاداريـة لدى الشخصيـة الرسمية ، وانما تحدد بالدرجة الاولى بواسطة تصادم وعدم انتظام مختلف النبرات واللهجات في حدود كيان نحوي واحد ، اي بينما يكون هذا الكيان واحدا ، فانه يحتوى على لهجتين تعودان لصوتين اثنين . لم يفهم ايضا ولم يشخص ، بعـد ذلك ، حتى **التوجـه الحواري** من جـانب السرد نحـو غوليادكين ، هذا التوجه الذي يظهر في علامات خارجية واضحة جدا ، انه يظهر على سبيل المثال ، في ان العبارة الاولى في كلام غوليادكين تبدو تماما بوصفها ردا جوابيا مباشرا على عبارة السرد التي تسبقها مبـاشرة . لم تفهم ، اخيرا ، حتى الصلة الاساسية للسرد بالحوار الداخلي لغوليادكين : ذلك ان السرد لا يعيد صياغة كلام غوليادكين بصورة عامة ، بل هو يواصل بصورة مباشرة وبلا تكلف كلام صوته الثاني فقط .

على العموم يصعب الاقتراب من الوظائف الفنية الخاصة للاسلوب مع البقاء داخل حدود علم البيان اللغوي ليس هناك تعريف لغوي شكلي واحد للكلمة بامكانه ان يغطي وظائفها الفنية داخل العمل الادبي . ان العوامل الصياغية في الاسلوب تبقى خارج منظور علم البيان اللغوي .

يوجد في اسلوب السرد في «المزدوج» سمة مهمة اخرى استطاع ان

يشخصها بصواب ف . فينوغرادوف ، ولكنه لم يوضحها انه يقول : «في القص السردي تسود الصور المحرِّكة ، اما طريقته البيانية الاساسية فتتمثل بتسجيل الحركات بغض النظر عن تكرارها[٢٠]» .

وبالفعل فان السرد هنا يسجل بدقة تبعث على الملل كل حركات البطل الدقيقة جدا دون ان يبخل بالتكرار الذي لا نهاية له . كان الراوية يبدو وكأنه قيد الى بطله ، دون ان يستطيع الابتعاد عنه مسافة معقولة من اجل ان يقدم صورة كاملة وموجزة عن تصرفاته وافعاله . ان مثل هذه الصرة التعميمية كان من شأنها لو وحدت ، تبقى خارج منظور البطل نفسه ، وعلى العموم فان مثل هذه الصورة تفترض موقفا ما ثابتا في الخارج . ومثل هذا الموقف لم يكن موجودا عند الراوية . ولم يكن لديه منظور ضروري للاحاطة الفنية المنجزة بصورة البطل وبتصرفاته بصورة كاملة[٢١] .

وهذه الخاصية للقص في «المزدوج» تجري المحافظة عليها مع تغييرات معلومة في الشكل على امتداد كل العملية الابداعية التالية عند دوستويفسكي . ان القص عند دوستويفسكي هو دائما قص بلا افق . واذا جاز لنا استخدام مصطلح فني استطعنا القول ان لدى دوستويفسكي لا توجد «صورة gaufou» للبطل والحادثة . ان الراوية موجود على قرب ملحوظ من البطل ومن الحادثة التي تجري ، ومن مثل هذا الاقتراب بدرجته القصوى ومن مثل وجهة النظر هذه التي لا تملك مدى يقوم الراوية بتصويرهما . الحقيقة ، ان مدوني الحوادث عند دوستويفسكي يكتبون مذكراتهم بعد انتهاء جميع الحوادث بحيث تبدو وكأنها تملك افقا زمنيا . ان الراوية في «الابالسة» على سبيل المثال ، يقول في مناسبات كثيرة جدا : «والان ، بعد ان انتهى كل شيء» ، «والان ، عندما نتذكر ذلك» وهكذا ، اما في الواقع فانه يحقق مهمته القصصية بلا ادنى افق جوهري .

ومع ذلك فان قصص دوستويفسكي المتأخرة تتميز من القصة في «المزدوج» بأنها لا تعني بتسجيل ادق تفاصيل حركات البطل ، وهي غير ممطوطة وتفتقر الى اي شكل من اشكال التكرار . ان السرد القصصي عند دوستويفسكي في مراحله الاخيرة قصير ، وجاف تجريدي (خصوصا هنا

حيث يقدم معلومات اضافية عن الحوادث السابقة) . غير ان هذا الايجاز والجفاف في السرد القصصي ، «احيانا يتحدد لا تبعا للافق ، بل بالعكس ، تبعا لغياب الافق . ان مثل هذه الافقية المتعمدة تتحـد تبعا لمجمـل مآرب دوستويفسكي ، ذلك ان الصورة القوية والمنجزة للبطل والحادثة تنتفي ، كما نعلم مقدما من هذا المأرب .

ولكن يتعين علينا ان نعود مرة اخرى الى القص في «المزدوج» . الى جانب علاقته الخاصة ، التي وضحناها ، بكلام البطل فاننا نلاحظ فيه كذلك نزعة محاكاة ساخرة من نوع اخر في قصة «المزدوج» ، مثلما هو في رسائل ديفوشكين توجد عناصر المحاكاة الساخرة الادبية .

منذ «الناس الفقراء» استخدم المؤلف صوت بطله من اجل ان يعكس عليه مآربه المتعلقة بالمحاكاة الساخرة . ولقد حقق ذلك بمختلف الطرق ، الباروديات اما ضمنت ببساطة في رسائل ديفوشكين مع الاهتمام بالكشف عن دوافعها المحورية (مقاطع من اعمال روتوزيايف : محاكاة ساخرة لرواية الوســط الراقي الرسمي ، وللرواية التـاريخية في ذلك الزمن ، واخيـرا ، للمدرسة النتورالية) ، او لمسات محاكية ساخرة قدمت في صميم بنية القصة (على سبيل المثال ، تيريزا وفالدوني) . واخيرا ، فقد تضمنت القصة جدلا منعكسا على صوت البطل مع غوغول . جدل زين بمحاكاة ساخرة (قراءة «المعطف» ورد الفعل الغاضب عليها من جانب ديفوشكين . وفي المقطع التالي مع الجنرال الذي يساعد البطل على تقدم لوحة خفية تتعارض تماما مــع المقطع الذي يشتمل على «الشخصية الهامة» في «المعطف» غوغول[٢٢] .

في «المزدوج» ينعكس في صوت الراوية تقليد الاساليب المعتمد عـلى المحاكاة الساخر الخاص بـ«الاسلوب الضخم» من «النفوس الميتة» . وعلى العموم فقد انتشرت في جميع اجزاء «المزدوج» اصداء من المحاكاة الساخرة وشبه المحاكاة الساخرة لمختلف اعمال غوغول . لابد من الاشارة الى ان هذه النغمات المحاكية محاكاة ساخرة في القصة تتشابك مباشرة مع مشاكسة غوليادكين بالحاح .

ان ادخال العناصر الجدالية والمحاكية محاكاة ســاخرة الى القصــة

يعمق من تعددية اصواتها ، ويقلل من انتظاميتها ، ويحد من ارضائها لنفسها ولمادتها الملموسة .

ومن الجانب الاخر ، فان المحاكاة الساخرة الادبية تقوي عنصر النسبية الادبية في كلمة الراوية الامر الذي يحرمها من المزيد من استقلاليتها ومن قوتها الانجازية تجاه البطل ، وفي الاعمال الابداعية التالية ساعدت النسبية الادبية والكشف عنها بهذا الشكل او ذاك . دائما على تقوية القيمة الدلالية الكاملة لموقف البطل واستقلالية هذا الموقف تقوية اكبر . وبهذا المعنى فان النسبية الادبية ليست فقط لم تقلل ، حسب خطة دوستويفسكي من القيمة المضمونية والفكرية لروايته ، بل ، وعلى العكس من ذلك ، اذ يتعين عليها ان تزيد منها (مثلما هو ، على سبيل المثال ، عند جان بوليا وحتى عند ستيرن) . ان تحطيم التكوين المونولوجي الاعتيادي في اعمال دوستويفسكي الابداعية قاده الى تنحية عدد من هذه العناصر الخاصة بالبنية المونولوجية الاعتيادية من اعماله بالمرة ، بينما قام بتحييد عدد اخر منها تحييدا تاما ، ان النسبية الادبية كانت واحدة من وسائل التحييد ، اي ادخال الكلمة النسبية الى القص او الى اسس البناء : الكلمة المقلدة تقليدا اسلوبيا او التي تحاكي محاكاة ساخرة[٢٢] .

اما ما يتعلق بتوجه الراوية حواريا الى البطل ، فقد بقيت هذه الخاصية في اعمال دوستويفسكي الابداعية التالية ، طبعا مع تغيير في الشكل ، ولكن بعد ان جرى تغيير في شكلها واصبحت اغنى واعمق ، لم تعد كل كلمة هنا من كلمات الراوية موجهة الى البطل ، اما القص بأكمله فهو بنية القصة ، نفسها ان الكلام داخل السرد في اغلب الاحيان جاف وكئيب : «الاسلوب بروتوكولي» ـ هو احسن تعريف لهذا الكلام . غير ان البروتوكول هذا بأكمله هو في صميم وظيفته الاساسية بروتوكول استفزازي وهاتك للاقنعة موجه الى البطل ، يبدو وكأنه يتحدث لا اليه ـ الى البطل ـ بل عنه ، ولكنه يتحدث بكامله وليس بعناصر متفرقة منه . صحيح ان ابطالا معينين صوروا في الاعمال الابداعية الاخيرة باسلوب يحاكيهم محاكاة ساخرة ويستفزهم ، اسلوب يوحي وكأنه رد مبالغ فيه من حوارهم الداخلي . هكذا

بنيت القصة ، مثلا ، في «الابالسة» من حيث علاقتها باستيبان تروفيموفيتش ، ولكن فقط من حيث العلاقة به . ان نوطات متفرقة من مثل هذا الاسلوب المشاكس منثورة حتى في الروايات الاخرى . انها موجودة حتى في «الاخوة كرامازوف» . اما بصورة عامة فانها اصبحت اضعف مما كانت عليه في السابق بكثير . ان النزعة الاساسية عند دوستويفسكي في المرحلة الاخيرة من نشاطه الابداعي : ان يجعل الاسلوب والنغمة جافين ودقيقين ، وان يحيدهما . ان هذه النغمات على أية حال تتوجه حوارياً نحو البطل وتتولد من ردود حواره الداخلي المحتمل مع نفسه وذلك في كل مكان ، وحيثما حلت النغمات المزينة دلاليا والمحدِّدة للهجة بقوة محل القص الحيادي والجاف بروتوكولياً الذي يسود كل شيء .

ومن المزدوج ننتقل مباشرة الى «مذكرات من داخل القبو» ، متجاوزين كل الاعمال الادبية التي سبقتها .

ان «مذكرات من داخل القبو» هي Icherzahlung . (قصة على لسان المتكلم) اعترافية . في البداية كان المفروض ان تحمل هذه القصة عنوان (اعتراف) إنها فعلاً اعتراف حقيقي لاشك إننا نفهم الاعتراف هنا ليس بمعناه الشخصي إن مأرب المؤلف هنا منعكس مثلما هو الحال في كل Icher-zahlung انها ليست وثيقة شخصية بل عمل فني .

ان ما يدهشنا في اعتراف «رجل من داخل القبو» بالدرجة الاولى الروح الحوارية الداخلية والحادة الى اقصى حد : ليس فيها حتى ولا كلمة واحدة غير مفككة ، وقوية بصورة مونولوجية ، فمنذ العبارة الاولى يبدأ كلام البطل بالتقلص على نفسه ، وبالتلوي تحت تأثير الكلمة الغيرية المستبقة ، هذه الكلمة التي يخوض معها منذ الخطوة الاولى جدالا داخليا متوترا .

«انا انسان مريض .. انا انسان شرير . انسان انا غير جذاب» . هكذا يبدأ الاعتراف . ان مما له دلالته وخطورته الامكنة المملوءة بالنقاط والتغير الحاد لنغمتها . لقد بدأ البطل بنبرة حزينة الى حد ما «انا انسان مريض» ، غير انه سرعان ما يحتدم غيظا بسبب هذه النبرة : بالضبط كما لو انه يشكو ويعرب عن حاجته الى المواساة ، يبحث عن هذه المواساة عند

الاخر ، ويحتاج الى هذا الاخر ! وهنا يقع انعطاف حواري حاد ، كسر نموذجي في اللهجة يسم بميسمه كل اسلوب «المذكرات» : يبدو البطل وكأنه يريد ان يقول : ربما تصورتم استنادا الى الكلمة الاولى أني أتطلع الى مواساتكم ، وهكذا فليكن في علمكم أني انسان شرير ، انسان انا غير جذاب !

ومما له دلالته ايضا تصاعد نغمة الرفض (لاغاضة المقابل) وذلك تحت تأثير رد الفعل الغيري المسبق . ان مثل هذه الانكسارات تقود دائما الى تراكم الكلمات التجديفية التي تزداد قوة او التي ـ في كل الاحوال ـ لا ترضي الاخرين ، اليكم ، على سبيل المثال :

«عاش اكثر من اربعين عاما عيشة دنيئة ، وبذيئة ، وخليعة ! فمن الذي يعيش اطول من اربعين عاما ، أجيبوني بصدق وباخلاص ؟ أنا ساخبركم ، من الذي يعيش : الحمقى والانذال ، هم الذين يعيشون. انا سأجابه بقولي هذا كل الشيوخ ، كل الشيوخ المبجلين ، كل هؤلاء الشيوخ الذين يتوج الشيب رؤوسهم ويفوح العطر من اعطافهم ! ساصرخ بذلك في وجه العالم كله ! لي كل الحق ان اقول ذلك لاني سأعيش حتى سن الستين ! على رسلكم ! دعوني استعيد انفاسي ..» (المجلد الرابع ، ص ١٣٥) .

في الكلمات الاولى للاعتراف يختبىء الجدال الداخلي مع الغير . ولكن الكلمة الغيرية لها حضور غير مرئي وهي تحدد من الداخل اسلوب الكلام . ومع ذلك ففي وسط الفقرة الاولى يتفتق الجدال الخبيء ليصبح مكشوفا : ان الرد الغيري المستبق يتجذر في القص ، وان كان في الحقيقة ، ما يزال في شكل ضعيف . «كلا ، انا لا اريد ان اشفى من نزعة الشر . ربما انكم ترفضون ان تفهموا هذا . على اي حال ، اما انا فافهمه» .

في نهاية الفقرة الثالثة يوجد استباق متميز جدا بخصوص رد الفعل الغيري : «الا يخيل لكم ، ايها السادة ، اني الان اعلن عن ندمي امامكم ، وانني لسبب ما التمس صفحكم ؟ .. انا واثق ان هذا هو ما يخطر على بالكم .. وعليه احب ان اؤكد لكم ، أني غير عابىء حتى فيما اذا كان هذا قد خطر ببالكم ..»

وفي نهاية الفقرة التالية يوجد ذلك «الهجوم الجدالي الذي اقتبسناه قبل قليل ، ضد «الشيوخ المبجلين» . اما الفقرة التي تليها فتبدأ مباشرة بالرد المتوقع على الفقرة السابقة : «ربما اعتقدتم ايها السادة اني اسعى لتسليتكم ؟ لقد اخطأتم في ذلك . انا لست ذلك الانسان البهيج ، كما تظنون ، او كما يمكنكم ان تظنوا بالمناسبة اذا كنتم قد امتعضتم بسبب كل هذه الثرثرة (اما انا فقد احسست انكم ممتعضون) ، ففكروا بأن تسألوني : من اكون انا بالضبط ؟ وفي هذه الحالة سأجيبكم : انا احد مواطني الطبقة الثامنة» .

الفقرة التالية تختتم هي الاخرى برد مستبق : «انتم تظنون اني قلق بشأن الرهن ، واني اكتب كل هذا على سبيل التبجح ، ومن اجل ان اسخر من الشخصيات ، اجل ، ومن اجل التبجح بمعناه السيء أقعقع بسيفي مثل ضابط مغرور» .

بعد ذلك فان مثل هذه النهايات للفقرات تصبح نادرة ، ومع ذلك فان جميع الاقسام الرئيسية الغنية بدلالتها في القصة تزداد حدة قبيل النهاية بفضل الاستباق المكشوف للرد الغيري .

وبهذه الطريقة يقع كل اسلوب القصة تحت التأثير القوي جدا والمتحكم بكل شيء ، تأثير الكلمة الغيرية التي اما تؤثر على الكلام بصورة خفية ومن الداخل ، مثلما حدث في بداية القصة ، واما تتجذر مباشرة ، بوصفها جوابا مستبقا يصدر عن آخر ، في نسيج القصة ، مثلما حدث في النهايات التي جئنا على ذكرها . ليس في القصة ولا كلمة واحدة يمكنها ان ترضي نفسها ومعناها الملموس ، اي ليس فيها ولا كلمة واحدة مونولوجية . سنرى فيما بعد ان هذا الموقف المتوتر تجاه الوعي الغيري عند «الرجل من داخل القبو» يزداد تعقيدا بالموقف من نفسه ذاتها ، هذا الموقف الحواري الذي لا يقل توترا . ولكن يتعين علينا في البداية ان نقدم تحليلا بنائيا مختصرا للردود الغيرية المستبقة .

ان هـذا الاستباق يمتلك خـاصيـة بنـائية متميـزة : انه يسعى الى اللانهائية الدميمة . ان نزعة هذه الاستبـاقـات تؤدي الى ان تحتفظ لنفسها بالكلمة الاخيرة . وهذه الكلمة الاخيرة يتعين عليها ان تعبر عن استقلالية البطل الكاملة عن النظرة الغيرية والكلمة الغيرية ، وان تعبر ايضا عن لا مبالاته التامة تجاه الرأي الغيري والحكم الغيري . ان اكثر ما يخشاه هذا البطل هو ان يظن الاخرون انه يعبر عن ندمه امام الاخرين ، وأنه يلتمس الصفح عند غيره ، وأنه يذعن ويستسلم امام حكمه وتقويمه ، وأن تأكيد ذاته يحتاج الى اقرار واعتراف من جانب الاخرين . في هذا الاتجاه يحاول البطل ان يستبق الرد الغيري . ولكنه بفضل هذا الاستباق بـالذات للرد الغيري وبفضل جـوابه عليـه ، بفضل ذلك يبـين مجددا للانســان الاخر (ولنفسه بالذات) استقلاليته التامة عنه . انه يخشى ان يظن الانسان الاخر انه يخشى رأيه فيه . غير انه بخوفه هذا يبين بالذات تبعيته للوعي الغيري . وعجزوعن ان يطمئن الى تقرير المصير الذي حدده شخصيا . انه برفضه يثبت بالضبط ما اراد رفضه ، وهو نفسه يعرف ذلك . من هنا تلك الحلقة المفرغة التي وجد فيها الوعي الذاتي للبطل وكلمته نفسيهما فيها : «الا يبدو لكم ، ايها السادة ، اني الان اعرب عن توبتي امامكم ؟ .. انا واثق من ان هذا هو ما يخطر على بالكم .. وعليه احب ان أؤكد لكم اني غير عابىء حتى فيما اذا كان هذا قد خطر ببالكم ..»

يريد «الانسان من داخل القبو» الذي اهين من جانب رفاقـه خلال مجلس الشـراب ، ان يبين انـه لا يعيرهم ادنى اهتمـام : «لقد ابتسمت باحتقار واخذت اتمشى في الطرف الاخر من الغـرفة ، المقـابل للاريكـة ، بمحاذاة الجدار من المنضدة الى الموقد وبالعكس . لقد حاولت بكل ما أوتيت من قدره ان ابين لهم اني استطيع الاستغناء عنهم ، وخلال ذلك تعمدت ان اضرب الارض بحذائي بقوة وانا اتوقف على الكعبين . غير ان كل ذلك ذهب عبثا ، انهم حتى لم يتلفتوا الى ناحيتي» (المجلد الرابع ، ص ١٩٩) .

«ستقولون ان من الدناءة والخسة ان اكشف عن كل ذلك (احلام البطل م . باختين) وان أفضحه بعد كل تلك الدموع والمباهج التي اعترفت بها بنفسي . ولكن لماذا يكون هذا خسة ؟ ألعلكم تعتقدون اني اشعر بالخجل من كل ذلك ، وان ذلك كان اكثر بلادة مما كان موجودا في حياتكم ايها السادة ؟ فضلا عن ذلك فارجو ان تصدقوني انه كان لدي الكثير مما هو ليس رديئا ابدا ..

لم تحدث كل الاشياء على بحيرة كومو . على انكم على حق مع ذلك انه فعل خسيس ودنيء فعلا ، وما هو اكثر خسة اني بدأت الان ادافع عن نفسي امامكم ، والاكثر منه خسة اني اتقدم بمثل هذه الملاحظة . ربما من الافضل ان اتوقف ، وإلا فلن انتهي ابدا ، كل شيء سيكون اكثر خسة من الاخر..» (المجلد الرابع ، ص ١٨١) .

امامنا هنا مثال للانهائية الرديئة الخاصة بالحوار الذي لايستطيع لا ان ينتهي ولا ان ينجز . ان الاهمية الشكلية ، لمثل هذه المتقابلات الحوارية اليائسة في اعمال دوستويفسكي الابداعية ، عظيمة جدا . غير ان مثل هذه المقابلة لم تقدم في اي من اعمال دوستويفسكي اللاحقة بمثل هذا الشكل العاري والواضح بصورة مجردة والرياضي ان جاز التعبير[٢٥] .

وبفضل مثل هذا الموقف الذي يقفه «انسان من داخل القبو» تجاه الوعي الغيري وتجاه كلمته ـ وبفضل الاستقلال المطلق عنه ، وعدائه المطلق له ايضا ، ورفضه لحكمه ـ بفضل كل ذلك اكتسبت القصة عنده خاصية فنية جوهرية على اعلى المستويات . انه افتقار الاسلوب الى البهاء هذا الافتقار الذي اخضع عمدا الى منطق فني خاص . ان كلمته لا تتظاهر ولا تستطيع ان تتظاهر ببهائها ، ذلك انها لا تجد من تتباهى امامه . ذلك انها لا ترضي بسذاجة نفسها ولا مادتها الملموسة الخاصة ، انها موجهة الى الغير

وموجهة الى المتحدث نفسه (في حوار داخلي مع نفسه ذاتها) . وفي كلتا الحالتين فانها ابعد ما تكون عند الرغبة في المباهاة وفي ان تكون «فنية» بالمعنى الاعتيادي لهذه الكلمة . وفي موقفها من الغير تحاول الكلمة عن عمد ان تكون غير انيقة ، وان تكون كذلك «نكاية» به وبذوقه من كل النواحي . ولكنها تقف مثل هذا الموقف حتى تجاه المتحدث نفسه ، ذلك ان الموقف من النفس متشابك بقوة مع الموقف مع الغير . ولهذا فالكلمة وقحة بشكل خاص ، وقحة بصورة مقصودة ، ولكن مع قطع جزئي . انها تسعى نحو التشويه ، والتشويه شكل من نوعه ، انه اتجاه استيتيكي من نوعه ولكنه بشكل معكوس .

ونتيجة لهذا تصل النزعة النثرية (البحث عما هو اعتيادي في الحياة اليومية) في تصوير حياته الداخلية ، الى اقصى مداها . ان القسم الاول من «مذكرات من داخل القبو» ذو نزعة غنائية Lyrical وذلك من حيث مادته ، ومن حيث ثيمته . ومن وجهة نظر شكلية فان ذلك يعتبر ادبا غنائيا Lyric نثريا (اعتيادي غير سامي) يخص الاستقصاءات النفسية والروحية ويخص عدم التجسد الروحي وهو شبيه ، مثلا ، بـ «اشباح» او «كفاية» (Davolno) لتورجنيف ، شأنه شأن اي صحيفة غنائية في الـIcherzahlung الاعترافية ، مثل صحيفة من «فارنز» غير ان هذا ادب غنائي متميز شبيه بالتعبير الغنائي عن ألم الاسنان .

حول مثل هذا التعبير عن ألم الاسنان ، تعبير ذي قصد حواري داخلي يستهدف السامع والمتألم نفسه معا ، حول ذلك يتحدث البطل نفسه من داخل القبو ، وانه لا يتحدث عن ذلك بمحض الصدفة ، انه يقترح الاصغاء الى أنين «انسان القرن التاسع عشر ، المثقف» ، الذي يعاني من ألم في اسنانه لليوم الثاني او الثالث من مرضه . ان يسعى للكشف عن شهوانية فريدة في التعبير الوقح عن ألمه ، التعبير عن ذلك امام «الجمهور» .

«أنينه يصبح ، بشكل من الاشكال ، كريها ، وشريرا بدناءة وخبث ، ويستمر اياما وليالي كاملة ، انه ، لا شك يعرف جيدا ان هذا الانين ليس من ورائه اي نفع . انه يعرف اكثر من الجميع انه يضجر ويضني نفسه

والاخرين عبثا . وهو يعرف ايضا ، انه حتى الجمهور الذي يتعمد فعل ذلك امامه ، وافراد عائلته كلها اخذوا يستمعون اليه بامتعاض ، وأنهم لا يصدقونه ، ويعرفون من تجاربهم الشخصية ، انه بامكانه ان يفعل ذلك بطريقة اخرى ، وان يئن بدرجة اقل ، من دون ترنيم ومن دون حركات غريبة ، وانه يفعل كل ذلك بدافع الحقد ، وانه يتدلل بخبث ، وهكذا فان شهوانيته تكمن في هذه الاشياء الشائنة وفي هذه الاشكال من الوعي . «يزعمون اني ازعجكم وأمزق نفوسكم ولا ادع لاحد في البيت مجالا للنوم . وليكن فلا تناموا وليحس كل منكم في كل لحظة ان اسناني تؤلمني ، انا الان لست بطلا في نظركم مثلما اردت ان ابدو في اعينكم في السابق ، بل مجرد انسان كريه ، مخادع . على كل ، ولنفرض اني كذلك ! انا سعيد جدا لانكم تقضموني قضما . هل يثير اشمئزازكم الاستماع الى انيني ؟ حسن ، ليثر ذلك اشمئزازكم ، وها انا اتحفكم بترنيمة تثير اشمئزازكم بدرجة اكبر ..» (المجلد الرابع ، ص ١٤٤) .

لاشك ان مثل هذه المقارنة لبنية اعتراف «انسان من داخل القبو» بالتعبير عن ألم الاسنان ، هذه المقارنة تتم وفق منهج مبالغ فيه بطريقة المحاكاة الساخرة ، وبهذا المعنى فهي وقحة غير ان التكوين بخصوص الموقف من السامع ومن المتحدث نفسه ، في هذا التعبير عن ألم الاسنان «في ترنيمات وحركات غريبة» هذا التكوين يعكس ، مع ذلك ، بصدق كبير تكوين الكلمة نفسها والاعتراف وذلك على الرغم من انه لا يعكس ذلك بصورة موضوعية ، بل بأسلوب مشاكس ومبالغ فيه بطريقة محاكية ، مثلما عكست قصة «المزدوج» الكلام الداخلي لغوليادكين .

ان تحطيم صورته في نفوس الاخرين ، وتلطيخها في نفوس الاخرين ، على اعتبار ذلك اخر محاولة يائسة للتحرر من سلطة الوعي الغيري على نفسه ، وان يشق طريقه الى نفسه من اجل نفسه ـ هذا هو ما يميز التكوين الحقيقي لكل اعتراف «الانسان من داخل القبو» . ولهذا السبب فانه يجعل كلمته شوهاء عن عمد . انه يريد ان يقتل في نفسه كل رغبة في ان يبدو بطلا في نظر الاخرين (وفي عينه شخصيا) : «انا الان لست بطلا في نظركم ، مثلما

اردت ان ابدو في اعينكم في السابق ، بل مجرد انسان كريه ، مخادع ..»

ومن اجل ذلك لابد من ازالة كل النغمات الغنائية والملحمية من كلمته النغمات التي توحي بالبطولة ولابد من جعل هذه الكلمة موضوعية ، **بصورة وقحة** . ان البطل من داخل القبو لايستطيع ان يقدم تعريفا لنفسه موضوعيا بصورة متبصرة ومن دون مبالغة ولا هزء ، ذلك ان مثل هذه التعريفات النثرية بصورة متبصرة من شأنها ان تفترض كلمة بلا تلفت وكلمة بلا تلميع ولكن لا وجود لا لهذه الكلمة ولا لتلك في قاموس مفرداته . الحقيقة انه يحاول طوال الوقت ان يشق طريقه الى مثل هذه الكلمة ، ان يشق طريقه الى حالة الصحو الروحي ، ولكن الطريق الى ذلك يمر بالنسبة اليه من خلال الوقاحة والتشويه ، انه لم يتحرر من سلطان الوعي الغيري كما انه لم يعترف بمثل هذه السلطة على نفسه[٢٦] ، وخلال ذلك فهو يكافح فقط ضدها ، ويحاول بحقد ، وليس على استعداد لتقبلها ، ولكنه لا يقوى في الوقت نفسه على دحضها . في محاولته لتمريغ صورته وكلمته في نفوس الاخرين ومن اجل الاخرين ، في ذلك تتردد اصداء ليس الرغبة حسب في ان يعرف نفسه بتبصر ، بل والرغبة كذلك في اغاظة الاخرين . وهذا هو الذي يدفعه الى المغالاة في حالة صحوه ، مبالغا فيها الى حد الوقاحة والتشوه : «هل يثير اشمئزازكم الاستماع الى أنيني ؟ ومع ذلك فليثر ذلك اشمئزازكم ، وها انا اتحفكم بترنيمة .. تثير اشمئزازكم بدرجة اكبر ..»

ولكن كلمة البطل من داخل القبو حول نفسه هي ليست كلمة مع تلفت حسب ، بل ، كما قلنا ، وكلمة مع مداهنة . ان تأثير المداهنة على اسلوب اعترافه عظيم لدرجة يصبح معها فهم هذا الاسلوب متعذرا من دون مراعاة لتأثيرها في الشكل . ان لكلمة المداهنة بصورة عامة اهمية عظيمة في اعمال دوستويفسكي الابداعية خصوصا المتأخرة منها . ها نحن هنا ننتقل الى لحظة اخرى في بنية «مذكرات من داخل القبو» : الى موقف البطل من نفسه ذاتها والى حواره الداخلي مع نفسه ذاتها . هذا الحوار الذي يتشابك على امتداد العمل الادبي كله . ويقترن مع حواره مع الاخرين .

وماذا تعني المداهنة على مستوى الوعي والكلمة ؟

المداهنة هي ان يترك المرء لنفسه امكانية تغيير المعنى الاخير والنهائي لكلمته . واذا كانت الكلمة تخلّف مثل هذه المداهنة ، فان من شأن ذلك ان ينعكس حقا على بنيتها . ان هذا المعنى الاخر الممكن ، اي المداهنة المخلّفة ، هوبمثابة الظل الذي يرافق الكلمة ، ان الكلمة مع المداهنةيجب ان تكون ، بحكم معناها الكلمة الاخيرة ، وان تدعي ذلك ، اما في الواقع فهي تعتبر مجرد كلمة ما قبل الاخيرة ، وتترك وراء نفسها نقطة نسبية ، غير نهائية .

ان تعريف الذات الاعترافي ، على سبيل المثال ، الذي ينطوي على المداهنة (الشكل الاكثر شيوعا عند دوستويفسكي) يعتبر بحكم معناه نفسه الكلمة الاخيرة حول الذات ، وتعريفا نهائيا للذات ، اما في الواقع فهو يضع في باله ، في قرارة نفسه ، امكانية تقويم مضاد ومعاكس لنفسه بواسطة الاخرين . ان البطل وهو يعرب عن ندمه ، وهو يدين نفسه ، انما يريد في الواقع فقط ان يستفز اطراء الاخرين وقبولهم . انه اذ يدين نفسه انما يريد ويطالب ايضامن اجل ان ينافسه الاخرون على تعريف الذات ، كذلك فانه سيترك المداهنة بشرط واحد هو ان يتفق الاخرون معه فعلا ، وأن يقروه على تعريفه لذاته . والا يستخدموا امتيازهم الغيري .

لاحظوا كيف يعلن البطل من داخل القبو عن احلامه «الادبية» «انا ، مثلا ، انتصر على الجميع ، الكل يسجد امامي ويضطرون الى المبادرة للاعتراف بكل مواهبي وفضائلي ، وانا اغفر لهم جميعا . وبعد ان اصبحت شاعرا مرموقا ومن افراد الحاشية القيصرية ، اخذت الهو واعشق واحصل على ملايين لا تحصى ، ثم اضحي في الحال بكل ذلك لصالح الجنس البشري ، **ثم اخذت بعدها اعترف امام الناس بعيوبي المخزية والتي انطوت على الكثير جدا مما هو «رائع وسام» على شيء ما مما هو مانفريدي (بطل بايرون . المترجم) . الكل كان يبكي ويقبل يدي (ولو لم يفعلوا ذلك لكانوا اغبياء)** ، اما انا فانطلق حافي القدمين جائعا للتبشير بالافكار الجديدة ، ولتحطيم اعداء التقدم عند تخوم مدينة اوسترلتز» (المجلد الرابع ، ص ١٨١) .

هنا يتحدث البطل بتهكم بشأن احلامه حول المآثر بطريقة مداهنة

وحول الاعتراف بطريقة مداهنة ايضا . انه يفسر هذه الاحلام على طريقة المحاكاة الساخرة . ولكنــه يفسر بواسـطة كلماتــه التاليـة أن هذا النـدم والاعتراف حول الاحلام بطريقة مداهنة ايضا ، وأنـه مستعد هـو الاخر للعثور في هذه الاحلام وفي هذا الاعتراف نفسه حولها على شيء ما أن لم يكن مانفريديا فسيكون مع ذلك في مجال ما هو «رائع وسام» اذا ما فكر احدهم بموافقته على انها فعلا خسيسة ودنيئة حسب . «ستقولون ان من الدناءة والخسة ان اكشف عن كل ذلك ، وان أفضحه بعد كل تلك الدموع والمباهج التي اعترفت بها بنفسي . ولكن لماذا يكون هذا خسة ؟ ألعلكم تعتقدون أني اشعر بالخجل من كل ذلك ، وان ذلك كان اكثر بلادة مما كان موجودا في حياتكم ، ايها السادة؟ فضلا عن ذلك فأرجو ان تصدقوني انه كان لدي الكثير مما هو ليس رديئا ابدا ...»

ان هذا المقطع الذي اقتبسناه يذهب الى الطرف الاخـر من الوعي الذاتي المتلفت .

ان المداهنة تشكل نمطا خاصا من الكلمة الاخيرة الـموهومـة حول نفسه ، ذات النغمة المفتوحة ، هذه الكلمة المحدقة بالحاح في عيون الغير والمتطلبة من الاخرين رفضا حقيقيا . سنرى فيما بعد ان الكلمة المداهنة حققت تعبيرها الحاد بصورة خاصة ، وذلك في اعتراف ايبوليت ، ولكنها في الحقيقة موجـودة بهذا المسـتوى او ذاك في جميع التعبيـرات عن الذات الاعترافية لدى ابـطال دوستويفسكي[٢٧] . المـداهنة تجعـل كل تعـريفات الابطال لذواتهم قلقة ، والكلمة فيها لاتتشبث بمعناها ، وهي مستعدة ان تغير في كل لحظة نغمتها ومعناها الاخير ، وكأنها حرباء .

ان المداهنة تجعل البطل مزدوج الدلالة ، ولا يمكن الامساك به حتى بالنسبة لنفسه هو بالذات . ومن اجل ان يشق طريقه الى نفسه يتعين عليه ان يذلل طريقا طويلا ، ان المداهنة تشوه بعمق موقفه من نفسه ان البطل لا يعرف اي رأي ولا اي تأكيد ينطوي عليه حكمه النهائي آخر المطاف : هل تنطوي على رأيه الشخصي المعبر عن الندم والادانة ، او على العكس ، على مرأى الاخرين المتمنى ، والمكره من قبله على قبوله وتبرئة ساحته هو . ان

صورة ناستاسيا فيليبوفنا كلها مبنية على هذا المونتيف وحده تقريبا . وبينما تعتبر نفسها مذنبة ، وساقطة ، فإنها تعتقد في الوقت نفسه ان على الاخرين ، بوصفهم اخرين ، ان يعذروها وانهم لا يستطيعون اعتبارها مذنبة . انها تتجادل باخلاص مع ميشكين الذي يعذرها في كل شيء غير انها بنفس الاخلاص تكره وترفض كل اولئك الذين يقرون إدانتها لنفسها ويعتبرونها لهذا السبب ساقطة . وفي نهاية المطاف فان ناستاسيا فيليبوفنا لا تعرف حتى كلمتها الشخصية حول نفسها : ما اذا كانت تحسب نفسها بالفعل ، ساقطة او ، على العكس ، تعذر نفسها ؟ ان ادانة الذات وتبرئة الذات موزعتان بين صوتين اثنين ـ انا ادين نفسي ، والغير يعذرني ـ الا انهما مستبقان من جانب صوت واحد ، وهكذا فانهما يشكلان داخل هذا الصوت الواحد ازدواجية داخلية وعدم اضطراد Interruption . ان التبرئة المستبقة والمطلوبة من جانب الغير تندمج مع ادانة الذات ، وتبدأ تتردد داخل الصوت اصداء كلا النغمتين مرة واحدة مع عدم اطراد حاد وتحولات مباغتة . هكذا هو صوت ناستاسيا فيليبوفنا ، وهكذا هو اسلوب كلمتها . ان حياتها الداخلية بأكملها (وحياتها الخارجية ايضا ، كما سنرى) تقتصر على البحث عن نفسها وعن صوتها الذي لا يتجزأ الكامن خلف هذين الصوتين الممتزجين فيها .

ان «الانسان من داخل القبو» يجري مثل هذا الحوار الميئوس منه مع ذاته ، كما لو انه يجريه مع انسان آخر . انه لا يستطيع ان يندمج مع نفسه الى النهاية في صوت مونولوجي واحد . وأن يبقى الصوت الغيري بكامله خارج نفسه (مهما كان شأنه ، بدون مداهنة) ، ذلك ان صوته ، مثلما كان الامر مع غوليادكين ، يجب ان يحمل هو الاخر وظيفة الانابة عن الاخر ، انه لا يستطيع الاتفاق مع نفسه ، غير انه لا يستطيع في الوقت نفسه ان ينهي الحديث معها . ان اسلوب كلمته حول نفسه لا يعرف ، من الناحية العضوية ، النقطة ، لا يعرف الانجاز ، سواء في اجزائه المتفرقة او فيها مجتمعا ، انه اسلوب الكلام اللانهائي من الناحية الداخلية ، الذي يستطيع ان يكون في الحقيقة ، مقطوعا من ناحية تكوينه الآلي ، الا انه لا يستطيع ان

يكون منجزا من الناحية العضوية .

ولكن بفضل ذلك بالضبط ينهي دوستويفسكي بمثل هذه العضوية وبمثل هذه الملاءمة بالنسبة للبطل ، ينهيه بحيث يتقدم بالنزعة المتضمنة في مذكرات بطله ويوصلها الى اللانهائية الداخلية . «ولكن كفى ، لا اريد ان اواصل كتابة «من داخل القبو» .

على ان «مذكرات» هذا الانسان المتناقض في الظاهر لا تنتهي عند هذه النقطة . انه لم يحتمل فواصل الكتابة . ولكن يخيل الينا ان من الممكن التوقف هنا بالذات» (المجلد الرابع ، ص ٢٤٤) .

وفي الختام نشير ايضا الى خاصتين اثنتين لـ«الانسان من داخل القبو» . لم يقتصر الامر على الكلمة عنده ، ولكن الوجه عنده هو الاخر يتسم بالتلفت والمداهنة وبكل الظواهر النابعة من هنا . ان تصادم الاصوات وعدم اضطرارها يبدو وكأنه يتغلغل في كيانه فيحرمه من امكانية الاكتفاء بذاته ومن احادية الدلالة . ان «الانسان من داخل القبو» يكره وجهه ، ذلك انه يلاحظ فيه سلطة الغير عليه ، وسلطة تقييماته وآرائه . انه نفسه ينظر الى وجهه بعيون غيرية ، بعيون الاخرين . وان هذه النظرة الغيرية تندمج بصورة مضطردة مع نظرته الشخصية وتخلق في اعماقه كرها فريدا من نوعه لوجهه : «انا ، مثلا ، كرهت وجهي ، لقد وجدت انه دميم ، حتى اني شككت في ان يكون فيه تعبير ما حقيقي ، ولهذا فقد حاولت ، في كل مرة اجد نفسي في موقع المسؤولية ، ان اتصرف باقصى ما استطيع من الاستقلالية ، وذلك من اجل الا يتهموني بالخسة ، كما حاولت من اجل ان اعبر بوجهي عن اقصى درجة من النبل . «ولنفرض انه سيكون وجها قبيحا ـ فكرت انا من ناحيتي ـ ولكن المهم ، في المقابل ، ان يكون نبيلا ، ومعبرا ، والاهم من ذلك ان يكون ذكيا الى **اقصى حد**» . ولكني كما أعتقد أدركت بشكل مؤلم أن كل هذه الفضائل لن يكون بامكان وجهي التعبير عنها ابدا . غير ان ما هو افظع من ذلك كله اني وجدته بليدا جدا . كان بامكاني ان اقبل بالذكاء وحده . لقد كنت مستعدا ان اقبل بأن يعبر وجهي عن اقصى حالات الدناءة على ان يجد الاخرون مقابل ذلك ان وجهي في الوقت نفسه ذكي جدا» (المجلد الرابع ،

ص ١٦٨) .

ومثلما كان يتعمد ان يجعل كلمته حول نفسه قبيحة ، فقد كان سعيدا ايضا لقبح وجهه :

«نظرت صدفة في المرآة . لقد بدا لي وجهي المنفعل قبيحا الى اقصى حد : شاحبا ، ونذلا ، وحقيرا وقد غطاه شعر اشعث «هذا احسن ، انا سعيد بهذا ، ـ فكرت ـ انا سعيد بالضبط ، لاني سابدو في نظرها كريها . هذا يريحني» (المجلد الرابع ، ص ٢٠٦) .

ان الجدل مع الاخر حول موضوع يخصه نفسه بالذات يغتني في «مذكرات من داخل القبو» بجدل مع الاخر حول موضوع يخص الكون والمجتمع . ان البطل من داخل القبو يتميز من كل ديفوشكين وغوليادكين بكونه يتبنى ايديولوجيا .

اننا نستطيع ان نكتشف بسهولة في كلمته الايديولوجية تلك الظواهر نفسها التي نجدها في الكلمة حول نفسه ذاتها . ان كلمته حول العالم مشبعة بروح الجدل ظاهرا ومستترا . فضلا عن ذلك فانها تتجادل مع الناس الاخرين ، مع الايديولوجيين الاخرين ، بل وحتى مع مادة تفكيره نفسها ـ مع العالم ونظامه . وحتى في الكلمة حول العالم ، يبدو وكأنه يسمع صوتين اثنين لا يستطيع ان يعثر بينهما لا على نفسه ولا على عالمه ، ذلك انه يعرف العالم ايضا بطريقة مداهنة . ومثلما اصبح الجسم في نظره مفتقرا الى الاضطراد فسيصبح مفتقرا الى الاضطراد ايضا في نظره كل من العالم ، والطبيعة ، والمجتمع . في كل فكرة حول هذه الاشياء هناك صراع اصوات واحكام ، ووجهات نظر . في كل شيء تراه يتحسس بالدرجة الاولى ارادة غيرية تعمل على تعريفه مسبقا . وفي ضوء هذه الارادة الغيرية تراه يفهم النظام الكوني ، والطبيعة مع ما فيها من ضرورة ميكانيكية ونظام اجتماعي . ان فكرته تتطور وتتكون بوصفها **فكرة انسان اذله النظام الكوني شخصيا** ، انسان اهانته الضرورة العمياء . ان من شأن ذلك ان يضفي طابعا شهوانيا وحميما على الكلمة الايديولوجية وتسمح لها ان تتشابك بقوة مع الكلمة حول نفسه ذاتها . اننا نعتقد (وهكذا بالفعل هي

خطة دوستويفسكي) . ان القضية تتعلق ، في الحقيقة ، بكلمة واحدة وان البطل يستطيع ان يعود الى عالمه وذلك فقط بعد ان يعود الى نفسه ذاتها . ان كلمته حول العالم حوارية بعمق ، شأنها في ذلك شأن الكلمة حول نفسه : انه يوجه لوما عنيفا للنظام العالمي ، وحتى للضرورة الميكانيكية في الطبيعة وذلك بطريقة تبدو وكأنه يتحدث لا حول العالم ، بل مع العالم . اننا سنتحدث عن هذه السمات الخاصة بالكلمة الايديولوجية فيما بعد عندما ننتقل الى الابطال حاملي الايديولوجيات بالدرجة الاولى ، خصوصا الى ايفان كرامازوف ، ففيه تبرز هذه السمات بجلاء ووضوح خاص .

ان كلمة «الانسان من داخل القبو» هي بكاملها كلمة مخاطبة . ان تتحدث يعني بالنسبة اليه ان تتوجه الى احدهم ، ان تتحدث عن نفسك يعني ان تتوجه بكلمتك الى نفسك ذاتها ، وان تتحدث عن الاخر يعني ان تتوجه الى الاخر ، ان تتحدث عن العالم يعني ان تتوجه الى العام . ولكنه وهو يتحدث مع نفسه ، مع الاخر مع العالم ، انما يتوجه في الوقت نفسه الى طرف ثالث ايضا : انه ينظر شزرا الى المستمع ، الى الشاهد ، الى الحاكم[٢٨] . ان هذا التوجه الثلاثي في آن واحد من جانب الكلمة وحقيقة انها لا تعرف على العموم الموضوع خارج التوجه اليه هما اللذان يكونان طبيعة هـذه الكلمة ، تلك الطبيعة الحية جدا ، والقلقة ، والمتهيجة وبودنا ان نقول الملحاحة . لا يجوز ان نتأملها تأملنا لكلمة غنائية او ملحمية ملبية لحاجة نفسها وحاجة مادتها الملموسة ، كلمـة «معزولة» . كـلا ، انك بـالدرجة الاولى تستهـدي بها ، تستجيب لها ، وتنجذب الى لعبتهـا انها قـادرة على ان تثـير وتمس وذلك بالضبط ، بـوصفها تـوجها شخصيـا في طرف انسان حي ، انهـا تدمـر التصورات الثابتة لا نتيجة لنزعتها الملحة او لاهميتها الفلسفية المباشرة ، بل بالضبط بفضل بنيتها الشكلية التي درسناها .

ان لحظة التوجه شائعة في كل كلمة عند دوستويفسكي سواء كلمة السرد او كلمة البطل . في عالم دوستويفسكي لا يوجد اي شيء عام ، لا يوجد شيء محدد ، لايوجد موضوع Object ـ هناك فقط ذوات Subjects ولهذا لم توجد حتى الكلمة ـ الادانة ، الكلمة حول الموضوع ، الكلمة ذات الموضوع

والغيابية ـ هناك فقط الكلمة ـ المخاطبة ، الكلمة التي تتلاصق حواريا مع الكلمة الاخرى ، الكلمة حول الكلمة ، الكلمة الموجهة الى الكلمة .

## كلمة البطل وكلمة السرد
## في روايات دوستويفسكي

ننتقل الان الى الروايات . ستكون وقفتنا عندها قصيـرة ، ذلك ان الجديد الذي جاء به يظهر في الحوار وليس في التعبير المونولوجي للبطل ، هذا التعبير الذي يزداد هنا تعقيدا ودقة حسب ، الا انه على العموم لا يغتني بعناصر بنائية جديدة بصورة جوهرية .

ان الكلمة المونولوجية عند راسكولنيكوف تدهش بروحها الحـوارية الداخلية الى اقصى حد ، وبالتوجه الشخصي الحي الى كل ما يفكر به ويتحدث عنه . ان تفكر بالشيء يعني من وجهة نظر راسكولنيكوف ، ان تتوجه اليه بكلامك . انه لا يفكر حول الظواهر ، بل يتحدث معها .

وهكذا فهو يخاطب نفسه بالذات (وغالبا بضمير المخاطب «انت» وكأنه يخاطب انسانا اخر) ، يحاول اقناع نفسه ، يشاكسها ، يفضحها ، ويتهكم عليها الخ . اليكم نموذجا لمثل هذا الحوار معه نفسه بالذات :

«لن يتم هذا الامر ؟ ومـا الذي ستفعله من اجل ان تمنـع ذلك من الحدوث ؟ ستمنعه ؟ وبأي حق تفعل ذلك ؟ وما الذي تستطيع ان تعدهما به من اجل ان تمتلك مثل هذا الحق ؟ ستمنحهما كل مصيرك ومستقبلك **عندما ستتخرج من الجامعة وتحصل على عمل** ؟ لقد سمعنا ذلك كثيرا ، حقا ان هذا اشبه بالحديث عن **الطنطل** والان ؟ الا تدري ان عليك ان تفعل شيئا ما الان ، الاتفهم ذلك ؟ وما الذي انت فاعله الان ؟ انك تبتزهما . والمال الذي تنفقانه عليك انما تقترضانه سلفة على معاش التقاعد وعلى اجور من امثال سفيدريغايلوف وامثال اتانازي ايفانوفيتش . وكيف يتسنى لك ان تحميهما من امثال سفيدريغايلوف ومن امثال أفاناسي ايفانوفيتش فاخروشـين ، يا مليـونـير المستقبـل . وهــل انت زيــوس ، رب الهـة الاولب ، المتحكم

بمصيرهما ؟ ابعد عشر سنين ؟ حقا ان بامكان امك ان يصيبها العمى بعد عشر سنين من الانكباب على لفائف الحياكة ، ولربما بسبب ما ستذرفه من دموع ، وستمرض بالسل بسبب صيامها . واختك ؟ فكر قليلا بما يمكن ان يحدث لها بعد عشر سنين او حتى في هذه السنين العشر ؟ هل حزرت ؟

بهذه الطريقة عذب راسكولنيكوف نفسه وشاكسها بهذه الاسئلة ، حتى انه كان يشعر بشيء من التلذذ وهو يفعل ذلك » (المجلد الخامس ، ص ٥٠) .

وهكذا هو حواره مع نفسه ذاتها على امتداد الرواية كلها . صحيح ان الاسئلة تتغير . وتتغير النغمة ، ولكن البناء يبقى نفسه ، ومما له دلالته هنا امتلاء حديثه الداخلي بالكلمات الغيرية التي سمعها او قرأها مؤخرا : من رسالة والدته ، من احاديث دونيتشكا او لوجين وسفيدريغايلوف ، والتي تضمنتها الرسالة ، ومن كلام مارميلادوف الذي سمعه حديثا ، ومن كلمات سونيا التي ينقلها لنا الخ . لقد اغرق بهذه الكلمات الغيرية كلامه الداخلي ، بعد ان زادها تعقيدا بنبراته التي اضافها اليها او وهو يعيد صياغة نبراتها في معرض مجادلته معها مجادلة حارة . وبفضل ذلك يبني كلامه الداخلي : سلسلة من الردود المتحمسة على كل الكلمات الغيرية التي سمعها والتي نالت منه ، هذه الكلمات التي جمعها من خبرة الايام القريبة الماضية . انه يتوجه الى كل الشخصيات التي يتجادل معها بصيغة ضمير المخاطب المفرد «انت» ويعيد الى كل واحد منهم تقريبا كلماته الخاصة بعد ان غير من نغمتها ونبرتها . وفي هذه الحالة فان كل انسان جديد يتحول بالنسبة اليه في الحال الى رمز . اما اسمه فيصبح كلمة عامة (اسم جنس) : سفيدريغايلوفيون ، لوجينيون ، سونيات الخ . «هي انت ، يا سفيدريغايلوف ! ما الذي تبحث عنه هنا ؟» ـ هكذا صاح في وجه احد المتأنقين الذي كان يلاحق فتاة مخمورة . سونيجكا التي يعرفها بفضل احاديث مارميلادوف ، يجسدها دائما في كلامه الداخلي بوصفها رمزا للتضحية العديمة الجدوى ، وغير المبررة . وبنفس الطريقة ، وان كان بنغمة اخرى ، يجسد حتى دونيا ، كما ان رمز لوجين له معناه الخاص .

ان كل شخصية تدخل ، مع ذلك ، الى كلامـه الداخلي لا بـوصفها شخصية متميزة الطبع Character او شخصية نمطية Type ، ولا بوصفها شخصية روائية في محوره الحياتي (اخته ، خطيب اخته الخ) ـ بل بوصفها رمزا لتكوين حياتي من نوعه ولموقف ايديولوجي ، بوصفها رمزا لقرار حياتي محدد يخص تلك المسائل الايديولوجية نفسها التي تعذبه . يكفي ان يظهر الانسان داخل دائـرة منظورة ليصبـح ، بالنسبـة اليه ، في الحـال الحل المجسد لمشكلته الخاصة ، حلا لا يتفق مع ما جاء هو نفسه من اجله ، ولذلك فان كل واحد منهم يجرح احساسه ثم يتسلم دورا قويا في كلامه الداخلي ، انه يقارن بينهم . يضعهم بعضهم الى جانب بعض ، او بعضهم في مقابل البعض الاخر ، ويجبرهم ان يجيب بعضهم البعض الاخر ، ان يتجاوبوا مع بعضهم او ان يفضـح بعضهم البعض الاخر ، وفي النتيجـة فان كـلامه الداخلي يسفر عن دراما فلسفية حيث تتكـون مجموعـة شخصياتهـا من وجهات النظر المجسدة والمتحققة بحيوية ، حول الحياة وحول العالم .

ان كل الاصوات التي يدخلها راسكولنيكوف الى كلامه الداخـلي ، تعقد فيه صلات متميزة وفريدة يتعذر اقامة مثلها بين الاصوات في الحوار الحقيقي ، ولان هذه الاصوات مـوجودة داخـل وعي واحد ، اصبحت ، بفضل ذلك ، تتبادل التغلغل والنفاذ فيما بينها . لقد اقتربت من بعضهـا وتلاصقت فيما بينها ، وتقاطعت مع بعضها جزئيا محققة عدم اضطراد في منطقة التقاطع .

سبق ان اشرنا في السابق الى ان دوستويفسكي لا يوجد لديه تشكل فكرة ، ولا وجود لذلك حتى في نطاق ابطال معينين (باستثناء حالات نادرة جدا) . ان المادة الادراكية تقدم لوعي الابطال مرة واحدة وبصورة مباغتة دائماً ولا تقدم على شكل افكار متفرقة أو وضعيات بل على شكل تكوينات دلالية بشرية على شكل اصوات ، وكل القضية تنحصر بمسألة الاختيار بين هذه الاشياء ، ان ذلك الصراع الايديولوجي الداخلي الذي يخوضه البطل ، هو عبارة عن صراع من اجل الاختيار بين هذه الامكانيات الادراكية المتوفرة والتي تبقى كميتهـا ثابتـة تقريبـا على امتـداد الرواية كلهـا . الموتيفـات

(الدوافع) : انا لا اعرف هذا ، ولم اره ، لقد تكشف لي فقط في وقت آخر ، هذه الموتيفات لا وجود لها في عالم دوستويفسكي ان البطل عنده يرى كل شيء ويعرف كل شيء منذ البداية . ولهذا فقد الفنا الاستماع الى تصريحات للابطال (او للراو ية حول الابطال) بعد وقوع الكارثة ، بأنهم عرفوا كل ذلك وتنبؤوا بكل ذلك مقدما . «ان بطلنا صرخ وقد شبك رأسه بيديه . يا للاسف ! انه قد توقع ذلك منذ زمن بعيد» . هكذا تنتهي قصة «المزدوج» . اما «الانسان من داخل القبو» فهو يؤكد بلا انقطاع انه عرف كل شيء وتنبأ بكل شيء «لقد رأيت كل شيء بنفسي ، ان كل وضعي اليائس كان ماثلا أمامي ! » ـ هكذا يهتف بطل «الوادعة». في الحقيقة ، سنرى بعد قليل كيف ان البطل يلجأ في حالات كثيرة جدا الى ان يخفي عن نفسه انه يعرف ، ويتظاهر امام نفسه ذاتها انه لا يرى ما يمثل شاخصا امام عينيه . في واقع الامر ، طوال الوقت ، غير ان الخاصية التي حددناها تبرز في هذه الحالة بحدة اكبر .

لا يجري اي نوع تقريبا من انِ تكون الافكار تحت تأثير المادة الجديدة ، ووجهات النظر الجديدة ، القضية تنحصر في الصراع ، في حل مسألة ـ «من انا ؟» و«مع من انا ؟» العثور على صوته هو والاسترشاد وسط الاصوات الاخرى ، قرنه لهذا الصوت مع اصوات اخرى ، ووضعه في مجابهة اصوات اخرى او فصل صوته وعزله عن الصوت الاخر الذي يندمج معه اندماجا تاما ـ هذه هي المهمات التي يسعى الابطال الى حلها على امتداد الرواية . وبكل ذلك ايضا تتحدد كلمة البطل . ان على هذه الكلمة ان تعثر على نفسها ، وان تكتشف نفسها بين الكلمات الاخرى وذلك من خلال الاسترشاد المتوترجدا الذي تتبادله معها . وان كل هذه الكلمات تطرح كاملة منذ البداية . وفي مجرى عملية كل الحدث الداخلي والخارجي في الرواية لا تعمل هذه الكلمات الا على ان تتوزع ، بطرق مختلفة ، من خلال موقف بعضها تجاه البعض الاخر ، وتقيم اقترانات متنوعة ، الا ان كميتها المقدمة منذ البداية ، تبقى هي هي دون تغيير ، كان بامكاننا ان نقول ما يلي : منذ البداية تطرح مجموعة من الاشكال الادراكية الثابتة الى حد ما والمحافظة

على قيمتها المضمونية ، وكل الذي يطرأ على هذه المجموعة انما يخص اعادة توزيع في النبرات فقط . راسكولنيكوف يتعرف على صوت سونيا حتى قبل جريمة القتل ، وذلك عن طريق احاديث مارميلادوف ، وعندها يقرر في الحال الذهاب اليها ، ومنذ البداية يدخل كل من صوتها وعالمها الى دائرة منظور راسكولنيكوف ، وينضمان الى حواره الداخلي .

«ـ بالمناسبة ، يا سونيا ، يقول راسكولنيكوف بعد ان اعترف لها بكل شيء ، ـ عندما كنت مستلقيا في سريري ليلا كل هذا تراءى لي انه الشيطان هو الذي اضلني ؟ أليس كذلك ؟

ـ خير لك ان تصمت ! لا تسخر ايها المارق ، انت لا تفهم اي شيء ، اي شيء ! يا الهي ! انه لا يفهم اي شيء ، أي شيء !

ـ اسكتي ، يا سونيا ، انا لا اسخر ابدا ، انا اعرف حقا ان الشيطان هو الذي استدرجني . اسكتي ، يا سونيا ، اسكتي ! ـ قال ذلك باكتئاب واصرار . ـ **انا اعرف كل شيء . لقد فكرت بكل ذلك واعدت التفكير به وهمست به لنفسي واعدت الهمس ، عندما استلقيت في الظلام .. لقد ناقشت ، انذاك كل هذا ، مع نفسي ، حتى ادق التفاصيل ، وهكذا فانا اعرف كل شيء ، كل شي** ! وكم اضجرتني كل هذه الثرثرة آنذاك ، كم اضجرتني ! تمنيت لو أنسى كل شيء ، يا سونيا ، وان ابدأ من جديد ، وان اتوقف عن الثرثرة .. كنت بحاجة الى التأكد من شيء آخر ، شيء آخر هو الذي قادني من يدي : **كنت بحاجة الى التأكد انذاك ، ان أتأكد في الحال مما اذا كنت قملة ، مثل الجميع ، ام انسان** ؟ مما اذا كنت استطيع ان اتخطى ام لا استطيع ؟ وهل اجرؤ على ان امد يدي وآخذ ام لا ؟ هل انا مخلوق رعديد او أملك **الحق** .. لقد اردت ان ابرهن لك على شيء واحد : ان الشيطان هو الذي قادني الى ذلك ، وانه بعد ذلك فقط اوضح لي اني لم اكن املك حق الذهاب الى هناك ، لاني قملة بالضبط ، مثل الجميع ! لقد ضحك عليّ ، وها اني جئت اليك الان ! استقبلي الضيف ! لو لم اكن قملة فهل كنت آتي اليك ؟ اسمعي : عندما ذهبت في حينه الى العجوز ، انما ذهبت من اجل ان **اجرب فقط .. هذا كل ما في الامر** !» **(المجلد الخامس ٤٣٦ ـ ٤٣٨)** .

في هذا الهمس عند راسكولنيكوف ، وهو يستلقي وحيدا في الظلمة ، ترددت كل الاصوات ، وتردد حتى صوت سونيا . لقد بحث عن نفسه بين كل هذه الاصوات (اما الجريمة فكانت بمثابة اختبار لنفسه) . واسترشد بنبراته هو . والان يجري تبادل الاسترشاد فيما بينها . ان ذلك الحوار الذي اقتبسناه من المقطع السابق ، يجري في لحظة انتقالية من لحظات هذه العملية الخاصة باعادة توزيع النبرات . ان الاصوات داخل نفس راسكولينكوف اخذت تتزحزح وتتقاطع مع بعضها بطريقة مغايرة . ولكننا لن نسمع بصوت البطل المضطرد ضمن حدود الرواية ابدا . اننا نجد مجرد اشارة الى امكانيته ، وذلك في الخاتمة .

لاشك اننا بهذا لم نستنفد ابدا كل خصائص كلمة راسكولنيكوف بكل ما فيها من تنوع خاص بالظواهر البيانية الخاصة بهذه الكلمة . سيتعين علينا ان نعود في وقت لاحق الى الحياة المتوترة جدا لهذه الكلمة في الحوارات مع بورفيري .

سنقف وقفة اقصر عند «الأبله» وذلك لافتقار هذه الرواية تقريبا الى الظواهر البيانية الجديدة بحق .

ان اعتراف ايبوليت الذي ادرج في الرواية (اعترافي الذي لابد منه) ، يعتبر نموذجا كلاسيكيا للاعتراف المتسم بالمداهنة ، كما إن محاولة ايبوليت الفاشلة في الانتحار نفسها كانت بحكم خطتها محاولة انتحار تتسم بالمداهنة . ان خطة ايبوليت هذه يحددها ميشكين بصورة صائبة على العموم . يقول ميشكين وهو يرد على أغلايا التي افترضت ان ايبوليت اراد الانتحار من اجل ان تقرأ هي بعد ذلك اعترافه : «اي ، ان هذا .. كيف استطيع توضيحه لك ؟ اني اجد عناء في قوله . اعتقد ان غرضه من ذلك ان يتساهل معه الجميع ، وان يقولوا له انهم جميعا يحبونه ويحترمونه . ومن اجل ان يحاول الجميع اقناعه بالابقاء على حياته . هناك احتمال كبير جدا انه عناك انت بالذات اكثر من اي واحد آخر ، وذلك لانه في مثل هذه اللحظة تذكرك انت .. رغم انه ، ربما ، لم يعرف هو نفسه انه يعنيك» (المجلد السادس ص ٤٨٤) .

لا شك ان هذا لايعتبر حسابا فظا ، انـه مداهنـة بالضبـط ، هذه المداهنة التي خلفتها ارادة ايبوليت والتي تربك بالدرجة نفسها موقفه من نفسه وموقفه من الاخرين في آن واحد[٢٩] . ولهذا السبب فان صوت ايبوليت هو الاخر غير منجز داخليا ، ولايعرف ايضا النقطة ، شأنه في ذلك شـأن صوت «الانسان من داخل القبو» ولم يكن من باب الصدفة ان كلمته الاخيرة (لقد تعين عليها ان تكون بهذه الصيغة بحكم خطة الاعتراف) اتضحت من الناحية العملية ، انها ليست اخيرة ، وذلك نظرا لعدم وقوع الانتحار . وعن الطرف المقابل تماما لهذا التكوين الخفي المحدد لكل اسلوب ونغمة ما هو كامل ، هذا التكوين الذي يستهـدف الحصول عـلى الاعتراف من جـانب الغـير ، في الطرف المقابـل تقف تصريحـات ايبوليت العلنيـة التي تحدد مضمون اعترافه : استقلاله عن المحكمـة الغيريـة ، لا مبالاتـه تجاههـا واظهاره لعناده . يقول ايبوليت : «لا اريد الانصراف ما لم أقل كلمتي ـ كلمة حرة ، وليس مكرهة ، ـ لا من اجل الاعتذار ـ اوه ، كلا ! ليس هناك من التمس عنده الصفح ، وليس هناك ما افعل ذلك من اجله ، ـ انما هي مجرد رغبة تساورني في ان افعل ذلك» (المجلد السادس ص ٤٦٨) . الى هذا التناقض بالذات تستند صورته الشخصية كلها ، وبه تتحدد كل فكرة من افكاره ، وكل كلمة من كلماته .

مع هذه الكلمة الشخصية لايبوليت حول نفسه ذاتها تتشابك حتى الكلمة الايديولوجية ، التي توجه ، شأنها شأن الكلمة عند «الانسان من داخل القبو» الى الكون توجه مصحوبة بالاحتجاج . كان يتعين على الانتحار ان يكون التعبير الملموس عن هذا الاحتجاج . ان فكرته حول العالم تتطور ضمن اشكال من الحوار مع قوة ما عليا تبدو وكأنها ترهقه .

ان الاسترشاد المتبادل بين كلام ميشكين والكلمة الغيرية متوتر جدا ايضا ، ومع ذلك فهو يحمل طابعا آخر الى حد ما ، وحتى الكلام الداخلي عند ميشكين يتطور حواريا سواء في موقفه من نفسه او في موقفه من الاخر . انه هو ايضا لا يتحدث عن نفسه ، ولا عن الاخر ، وانما مع نفسه ومع الاخر ، وان قلق هذه الحوارات الداخلية عظيم . ان الخوف من كلمته الشخصية هو

الذي يسيطر عليه ( في موقفه من الاخر) قبل خوفه من الكلمة الغيرية . ان تحفظاته وتوقفاته وما شابهها يفسرها في اغلب الاحيان هذا الخوف ، ابتداء باللطف البسيط اتجاه الاخر وانتهاء بالخوف العميق والحقيقي من ان تقال حول الاخر كلمة حاسمة ونهائية . انه يخاف من افكاره حول الاخر ، مثلما يخاف من شكوكه وتوقعاته بشأنه . ومن هذه الناحية يعتبر حواره الداخلي قبيل تطاول روغوجين عليه نموذجيا جدا .

الحقيقة ان ميشكين ، حسب خطة دوستويفسكي هو حامل الكلمة القادرة على النفاذ ، اي الكلمة القادرة على الدخول بثقة وبفاعلية الى الحوار الداخلي للانسان الاخر وهي بذلك تساعده على التعرف على صوته الشخصي . وفي احدى لحظات عدم الاضطراد الاكثر حدة في الاصوات داخل ناستاسيا فيليبوفنا ، عندما كانت تؤدي بيأس دور المرأة الساقطة في شقة غانيجكا ، يتمكن ميشكين من ادخال نغمة حاسمة تقريبا الى حوارها الداخلي .

« ـ كل ذلك وانت لا تشعرين بالخجل ! الا اذا كنت بهذه الحقيقة التي ظهرت عليها الان ، اجل ، كل ذلك يمكن ان يقع ! ـ هتف الامير على حين غرة بلهجة تنم عن عتاب عميق وصادق . ناستاسيا فيليبوفنا فوجئت ، وابتسمت بسخرية ولكنها ، كما لو انها كانت تخفي شيئا تحت ابتسامتها ، حدجت غانيا بنظرة وهي تداري ارتباكها وانطلقت خارجة من غرفة الاستقبال . ولكن قبل ان تصل الى غرفة الانتظار عند مدخل الدار عادت بسرعة نحو نينا الكساندروفنا واخذت يدها ورفعتها الى شفتيها .

ـ انا في حقيقة الامر لم اكن بهذه الحقيقة ، لقد حزر ، ـ همست بهذه الكلمات على عجل ، وبمرارة ، وبعد ان أشاحت بوجهها الذي اشتعل بالحمرة انطلقت خارجة هذه المرة بسرعة كبيرة لم يتمكن احد معها حتى ان يتصور السبب الذي عادت من اجله» (المجلد السادس ص ١٣٦) .

لقد استطاع ان يقول مثل هذه الكلمات وبمثل هذا التأثير حتى لغانيا ، وروغوجين ، وبليزافيتا بروكوفييفنا وآخرين . ولكن هذه الكلمة القادرة على النفاذ ، هذا النداء الموجه الى صوت واحد من بين اصوات

الاخر ، بوصفه الصوت الحقيقي . كل ذلك حسب خطة دوستويفسكي لم يكن عند ميشكين حاسما ابدا . ان مثل هذه الكلمة تفتقر الى شيء من الثقة والسلطة النهائية . وهكذا فهي تنقطع في حالات كثيرة ، ان ميشكين هو ايضا لا يعرف الكلمة المونولوجية الكاملة والقوية ان النزعة الحوارية الداخلية لكلمته عظيمة هي الاخرى ، وقلقلة ايضا مثلما هي عند الابطال الاخرين تماما .

ننتقل الان الى «الابالسة» سنتوقف فقط عند اعتراف ستافروجين . ان البيان في اعتراف ستافروجين سبق ان جلب انتباه ليونيد جروسمان الذي كرس له بحثا كبيرا تحت عنوان «بيان ستافروجين» من اجل دراسة فصل جديد في «الابالسة»[٣٠] .

اليكم خلاصة تحليله :

«هذا هو النظام الانشائي الفريد والدقيق في اعتراف ستافروجين . ان التحليل الذاتي الحاد للوعي المجرم ،والتعداد الصارم لادق تفاصيل تفرعاته ، كل ذلك تطلب ان يكون في صميم نغمة السرد مبدأ ما جديد لتشريح الكلمة طبقة طبقة لتشريح الكلام الكامل والمصقول طبقة طبقة ويحس على امتداد السرد بكله بمبدأ تحلل الاسلوب السردي الرشيق . ان الثيمة التحليلية بصورة منهكة الخاصة باعتراف آثم رهيب تطلبت مثل هذا التجسيد المفصل الاجزاء والمتفكك باستمرار ان الكلام المتوازن والمنساب والمكتمل نحويا ، الخاص بالوصف الادبي ، هذا الكلام هو آخر ما يلائم هذا العالم الرهيب بصورة فوضوية والقلق بتهيج ، الخاص بروح المجرم . ان كل التشوه العجيب وكل الرعب الذي لا ينضب والخاص بذكريات ستافروجين ، كل ذلك تطلب مثل هذا التحطيم للكلمة التقليدية . ان الطبيعة الكابوسية للثيمة بحثت لنفسها بدأب عن وسائل ما جديدة في تناول العبارة المشوهة والمثيرة .

ان «اعتراف ستافروجين» هو اختيار بلاغي رائع حيث نجد فيه النثر الفني الكلاسيكي للرواية الروسية قد اهتز بقوة لاول مرة وتشوه ، وتحرك باتجاه انجازات ما مقبلة لا مثيل لها من قبل . وعلى خلفية الفن الاوربي

المعاصر وحده يمكن العثور على مفاهيم مناسبة لتقويم كل الوسائل النبوئية لهذا الاسلوب البياني المشوش»[٣١] .

لقد فهم ليونيد جروسمان اسلوب اعتراف ستافروجين على اعتباره تعبيرا مونولوجيا عن وعيه . ان هذا الاسلوب ، في رأيه ، ملائم للثيمة ، اي للجريمة نفسها ، ولروح ستافروجين . وبهذه الصورة فقط طبق جروسمان على الاعتراف مبادىء البيان الاعتيادي الذي يحطم فقط الكلمة المباشرة ، هذه الكلمة التي تعرف نفسها ومادتها الملموسة . اما في الواقع فان اسلوب اعتراف ستافرويجن يتحدد بالدرجة الاولى على ضوء تكوينه الحواري الداخلي تجاه الاخر . ان هذا التلفت الى الاخر بالضبط هو الذي يحدد تكسرات اسلوب الاعتراف وكل سحنتها النوعية . وهذا بالضبط هو ما عناه تيخون عندما بدأ مباشرة من «النقد الاستيتيكي» لاسلوب الاعتراف . ان مما له دلالته ان جروسمان لا ينتبه الى اهم ما في نقد تيخون ، فلا يذكره في مقالته ، وانما يتطرق فقط الى ما هو ثانوي . ان نقد تيخون مهم جدا ، ذلك انه يعبر بصورة مقنعة عن المأرب الفني عند دوستويفسكي نفسه .

اين يجد تيخون العيب الاساسي للاعتراف ؟

ان اولى كلمات تيخون على اثر قراءة مذكرات ستافروجين كانت :

« ـ الا يجوز ادخال عدد من التعديلات على هذه الوثيقة ؟

ـ ولماذا ؟ لقد كتبت باخلاص وصدق ، ـ اجاب ستافروجين .

ـ يستحسن ادخال بعض التعديلات في الاسلوب ..»[٣٢] .

وهكذا فان الاسلوب وعدم لياقته بالدرجة الاولى هو ما اثار انتباه تيخون في الاعتراف . سنورد مقطعا من حوارهما يكشف عن الجوهر الحقيقي لاسلوب ستافروجين :

« ـ يبدو وكأنك تريد ان تتصور نفسك عن عمد اقبح مما يتمناه قلبك .. تجرأ تيخون اكثر فأكثر . واضح ان «الوثيقة» تركت في نفسه انطباعا قويا .

« ـ ان اتصور ؟ اعيد عليك القول ثانية : انا لم «اتصور» وخصوصا لم «اتصنع» .

غض تيخون طرفه بسرعة .

ـ ان هذه الوثيقة تنطلق مباشرة من حاجة القلب المثخن بالجراح ،
ـ لا ادري ما اذا كان فهمي صحيحا ؟ ـ قال ذلك باصرار وبحماسة غير اعتيادية . ـ اجل ، هذا هو اعتراف وحاجته الطبيعية ان يقهركم ، وها انتم تقعون على الطريق العظيم ، واحداً من تلك الطرق التي لم يسمع بها احد . **غير انكم تبدون وكانكم بداتم تكرهون وتحتقرون سلفا كل اولئك الذين سيقرؤون ما هو مكتوب هنا وتعلنون الحرب عليهم** . اذا كنتم لاتستحون من اقتراف الجريمة ، **فلماذا تستحون من اعلان الندم** ؟

ـ استحي ؟

**بل تستحي وتخاف ايضا** !

ـ اخاف ؟

ـ **حتى الموت ، دعهم ينظرون الي ، هكذا تقول انت . حسن ، وانت نفسك كيف تجرؤ على النظر اليهم** . هناك امكنة معينة في تلخيصك تعمدت ابرازها ، تبدو وكأنك تتلذذ بما تعرفه من علم النفس وتتباهى بأي شيء مهما كان صغيرا المهم ان **يدهش القارىء** بهذه اللامبالاة التي تفتقر اليها . ماذا تسمي ذلك ، ان لم يكن تحديا ينم عن غرور ، صادر من مذنب الى قاض[٣٣] .

ان اعتراف ستافروجين ، شأنه شأن اعتراف ايبوليت واعتراف «الانسان من داخل القبو» ـ هو اعتراف ذو تكوين متوتر جدا يستهدف الاخر الذي لا يستطيع البطل ان يستغني عنه ولكنه في الوقت نفسه يكرهه (يكره الاخر) ويرفض حكمه . ولهذا فان اعتراف ستافروجين ، شأنه شأن الاعترافات التي تناولناها سابقا ، يفتقر الى القوة الانجازية ويسعى باتجاه اللاانتهائية الرديئة التي يسعى اليها بنفس الوضوح كلام «الانسان من داخل القبو» . ومن دون الاعتراف والاقرار من جانب الاخر فان ستافروجين غير قادر على قبول نفسه ذاتها ولكنه لايريد في الوقت نفسه قبول حتى حكم الاخير عليه . «ولكن يبقى بالنسبة لي ، اولئك الذين سيعرفون كل شيء والذين سيصوبون انظارهم نحوي ، وانا اصوب نظري نحوهم . انا اريد ان يصوب الجميع انظارهم نحوي . سيسري عنى هذا ـ لا ادري . سألجأ الى

ذلك على اعتباره الوسيلة الاخيرة» . وفي الوقت نفسه فان اسلوب اعترافه قد أملاه كرهه لهؤلاء «الجميع» ورفضه لهم .

ان موقف ستافروجين تجاه نفسه ذاتها وتجاه الاخر ، هو موقف منغلق على نفسه في تلك الدائرة نفسها التي تخبط بها «الانسان من داخل القبو» ، «غير ملتفت الى رفاقه ولاعابىء بهم» وفي نفس الوقت فبينما هو يدق الارض بكعب حذائه ليشعروا بوجوده في آخر المطاف ، نجده لا يعيرهم اي اهتمام . كل ذلك يقدم هنا بالاستناد الى مادة اخرى تماما وبعيدا جدا عن التهكم . الا ان موقف ستافروجين ، مع ذلك ، يبعث على السخرية . «حتى في شكل نفس هذا الندم نفسه يكمن شيء ما مضحك» ـ هكذا يقول تيخون .

ولكننا يجب ان نعترف ، ونحن نتوجه الى «الاعتراف» نفسه ، انه يتميز من «مذكرات من داخل القبو» وذلك بحكم السمات الخارجية للاسلوب ، فلا تتغلغل الى نسيج «الاعتراف» حتى ولا كلمة غيرية واحدة ، حتى ولا نبرة غيرية واحدة . وليس فيه ولا حتى تحفظ واحد ، ولا تكرار واحد ، ولا فراغ واحد مملوء بالنقاط . يبدو وكأنه لن تظهر هناك اي سمات خارجية لوجود تأثير طاغ من جانب الكلمة الغيرية . هنا نجد بالفعل ان الكلمة الغيرية غارت في العمق . الى نويات البنية نفسها لدرجة ، وان الردود المتعارضة تراكمت على بعضها بدرجة من التماسك بحيث بدت الكلمة معها مونولوجية في الظاهر . ولكن حتى الاذن غير المرهفة تستطع ان تلتقط فيها ذلك النوع من عدم اضطراد Interuption الاصوات الحاد الذي لايعرف المهادنة والذي اشار اليه تيخون في الحال .

ويتميز الاسلوب ، بالدرجة الاولى ، بتجاهله الوقح للاخر ، تجاهل متعمد بشكل ملحوظ . العبارة متقطعة بفظاظة ودقيقة الى حد الوقاحة . وهذا يختلف عن الدقة والصرامة الصاحية ، يختلف عن الوثائقية بمعناها الاعتيادي ، ذلك ان مثل هذه النزعة الوثائقية الواقعية موجهة الى مادتها الملموسة ـ رغم كل جفاف الاسلوب ـ وتسعى لان تكون ملائمة لكل جوانب هذه المادة . يسعى ستافروجين لان يقدم كلمته من دون نبرة تقويمية ، ان يجعلها قليلة التعبير عن عمد ، وان يزيل منها كل النغمات الانسانية . انه يريد ان يحدق اليه الجميع ، ولكنه في نفس الوقت يريد ان يتخفى وراء قناع

صفيق ولهذا فهو يعيد تركيب جمله بطريقة يصعب معها اكتشاف نغمته الشخصية او بحيث لا تنم على نبرته النادمة او القلقة على اقل تقدير. لهذا السبب ايضا نجده يكسر العبارة ، ذلك أن العبارة الاعتيادية مرنة جدا ودقيقة في نقل الصوت الانساني .

سنأتي على ذكر نموذج واحد فقط : «اني ، نيكولاي ستافروجين ، ضابط أحلت نفسي على المعاش عام ١٨٦٠ ، عشت في بطرسبورغ مستسلما لحياة الفجور الذي لم اجد فيه ما يشبع نهمي . كان لدي هناك ، لفترة من الزمن ، ثلاث شقق . سكنت واحدة منها . وكانت تشتمل على عدد من غرف النوم وغرفة طعام وخادمة ، وكانت فيها ايضا ماريا ليبيادكينا ، التي هي الان زوجتي الشرعية . اما الشقتان الاخريان فقد استأجرتهما من اجل مغامراتي : في واحدة منها استقبلت سيدة كانت تحبني وفي الاخرى استقبلت وصيفتها ، وفي فترة ما فكرت كثيرا بابتكار طريقة استدرج بواسطتها الاثنتين بحيث اجتمعت السيدة وخادمتها عندي . ونظرا لمعرفتي بطبيعتيهما فقد منيت نفسي بمتعة كبيرة من وراء هذه الدعابة»[٣٤] .

تبدو العبارة وكأنها تنقطع هناك حيث يبدأ الصوت الانساني القوي . يبدو ستافروجين وكأنه ينصرف بوجهه عنا بعد كل كلمة يوجهها الينا ، من الجدير بالملاحظة ان كلمة «انا» نفسها يحاول ان يسقطها هناك حيث يتحدث عن نفسه ، حيث تكون «انا» ليست مجرد اشارة شكلية الى الفعل ، وانما حيث يتعين ان تحمل بنبرة شخصية قوية بوجه خاص (خذ ، على سبيل المثال ، الجملتين الاولى والاخيرة في المقطع الذي ذكرناه) . ان كل تلك الخصائص النحوية التي يلاحظها جروسمان ، ـ العبارة المتكسرة ، الكلمة الكئيبة عن عمد والوقحة بصورة متعمدة الخ ـ تعتبر في حقيقة الامر ، تعبيرا عن نزعة قوية عند ستافروجين لينحي باصرار وبتحد من كلمته النبرة الشخصية القوية ، وان يتحدث وهو يدير ظهره للسامع . لا شك ان بامكاننا ان نجد الى جانب هذه الخاصية في «اعتراف» ستافروجين حتى عددا اخر من الظواهر التي تعرفنا عليها في التعبيرات ألابطال المونولوجية السابقة ، وان كان ذلك قد تم ، في الحقيقة ، في شكل اضعف نسبيا ، ومن خلال اخضاع كل ذلك ، على اي حال ، للنزعة الاساسية المسيطرة .

ان القص في «المراهق» خصوصا في ابداية ، يكاد يعيدنا مجددا الى «مذكرات من داخل القبو» : نفس ذلك الجدال الخفي والصريح ، مع القارىء ، نفس تلك التحفظات والفراغات المملوءة بالنقاط مثل نفس ذلك التجذر الخاص بالردود المستبقية ونفس اشاعة النزعة الحوارية في جميع المواقف من نفسه ومن الاخر على حد سواء ، ان كلمة المراهق بوصفه بطلا تتميز بنفس تلك الخصائص طبعا .

في كلمة فيرسيلوف يتكشف عدد من الظواهر وهذه الكلمة متماسكة حتى انها تبدو جمالية تماما . ولكنها تفتقر في واقع الامر الى ايجاد حقيقي بالمهابة . ان هذه الكلمة بنيت بحيث تخنق كل النغمات والنبرات الشخصية ، وهي تتضمن تحديا ازدرائيا بتحفظ ولكنه مبرَّز عن عمد . وهذا يثير المراهق وينال منه ، لانه كان يتعطش الى سماع صوت فيرسيلوف الشخصي . ويعرف دوستويفسكي كيف يجبر بمهارة واستاذية ، هذا الصوت ان يتفجر بنبراته الجديدة والمفاجئة . يحاول فيرسيلوف طويلا وباصرار تجنب الالتقاء بالمراهق وجها لوجه ومن دون القناع اللفظي الذي صاغه لنفسه وحمله دائما بمثل هذا الاتقان . اليكم واحدا من هذه اللقاءات حيث يتفجر صوت فيرسيلوف :

«ـ هذه السلالم .. ـ غمغم فيرسيلوف وهو يمطط الكلمات ، على الاكثر ، من اجل ان يقول شيئا ، ولكنه ، على ما يبدو ، كان يخشى ان اقول شيئا ما من جانبي ، هذه السلالم لم اعد الائمها ، ومع هذا فأنت تسكن الدور الثالث ، على اي حال سأجد طريقي الان .. لا تقلق ، يا عزيزي ، هذا اذا لم تصب بالبرد ..

بقيت اسير خلفه الى ان وصلنا الى المدخل . فتح الباب فهبت علينا نفحة ريح قوية اطفأت شمعتي . فبادرت الى الامساك بيده ، كان الظلام تاما . لقد أجفل الا انه بقي صامتا . لقد انحنيت على يده واخذت فجأة اقبلها بحرارة ، عدة مرات ، بل مرات عديدة .

ـ يا غلامي العزيز ، ما الذي يحملك على حبي بهذه القوة ؟ بدأ الحديث ولكن بصوت اخر تماما . كان صوته مرتجفا ، وكانت تتردد به نغمة ما جديدة تماما ، كما لو انه لم يكن هو الذي تكلم» (المجلد الثاني ، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠) .

غير ان تقاطع صوتين اثنين داخل صوت فيرسيلوف كان حادا وقويا خصوصا خلال موقفه من اخماكوفا (الحب ـ الكراهية) وجزئيا من والدة المراهق . ان هذا التقاطع المتبادل ينتهي بتفكك هذه الاصوات المؤقت ـ بازدواجيتها .

في «الاخوة كرامازوف» تجابهنا لمحة جديدة في بناء كلام الابطال المونولوجي ، هذه اللمحة التي يتعين علينا ان نقف عندها وقفة قصيرة ، وذلك على الرغم من انها تتكشف بكامل امتلائها من خلال الحوار بصورة خاصة .

سبق لنا القول بان ابطال دوستويفسكي يعرفون كل شيء منذ البداية وان كل الذي يفعلونه هو ان يختاروا من بين هذا الامتلاء للمادة الدلالية المتوفرة . ولكنهم احيانا يخفون عن انفسهم انهم يعرفون في واقع الامر او يرون . ان التعبير الاكثر حدة عن هذا يتمثل بالافكار المزدوجة التي يتميز بها كل ابطال دوستويفسكي (حتى بالنسبة الى ميشكين وبالنسبة الى اليوشا) . احد الافكار تكون جلية محددة لمضمون الكلام ، اما الاخرى فتكون خفية ولكن ذلك لا يقلل من اهميتها في تحديد بنية الكلام والقاء ظلها عليها .

ان قصة «الوادعة» تبنى مباشرة بالاستناد الى موتيف الوعي بالجهل . البطل نفسه يخفي عن نفسه ، ويحرص كثيرا على ان ينحي من كلمته شيئا ما كان ماثلا امام عينيه طوال الوقت . ان كل مونولوجه يقود الى ان يقوم في النهاية باجبار نفسه على ان ترى وتعترف بذلك الشيء الذي كان في الحقيقة ، يراه ويعرفه منذ البداية . ان ثلثي هذا المونولوج يتحدد بتلك المحاولة اليائسة التي يبذلها البطل لتجنب ذلك الشيء الذي يحدد من الداخل افكاره وكلامه ، بوصفها «حقيقة» حاضرة بطريقة غير ملحوظة . انه يحاول في البداية «ان يجمع افكاره في نقطة» تقع في الطرف الاخر المقابل لهذه الحقيقة . ولكنه في نهاية المطاف مضطر رغم ذلك ، الى جمعها في هذه النقطة من «الحقيقة» ، المخيفة بالنسبة اليه .

ان هذا الموتيف البياني يعالج باقصى درجة من العمق في كلام ايفان كرامازوف . في البداية تشكل رغبته بموت والده ، ومن ثم مشاركته في جريمة القتل ، تلك الحقائق التي تحدد من طرف خفي كلمته ، كل ذلك يتحقق طبعا

من خلال تلك الصلة الوثيقة والقوية باسترشاده الايديولوجي والازدواجي في العالم . ان تلك العملية الخاصة بحياة ايفان الداخلية والتي تصور في الرواية ، تعتبر بدرجة كبيرة عملية تعرف واقرار بالنسبة اليه ، وبالنسبة الى الاخرين لما سبق له ان عرفه ، في حقيقة الامر ، منذ زمن بعيد .

مرة اخرى نقول : ان هذه العملية تتطور وتزدهر بالدرجة الاولى ، في الحوارات ، وقبل كل شيء في الحوارات مع سميرديكوف . ان سميرديكوف هو الذي يتمكن تدريجيا من ذلك الصوت من اصوات ايفان ، الذي يحاول الاخير ان يخفيه عن نفسه . ان بامكان سميرديكوف ان يتحكم بهذا الصوت وذلك بالضبط لان الوعي عند ايفان لا يحدق في هذا الاتجاه ، ولا يريد ان يحدق . انه يظفر من ايفان في النهاية ، بتلك الكلمة وبتلك القضية اللتين كانتا ضروريتين له . ايفان يسافر الى جيرماشينيا ، الى حيث يوجهه سميرديكوف باصرار .

«عندما اخذ مكانه في عربة السفر ، قفز سميرديكوف ليسوي البساط .

ـ وهكذا ترى .. الى جيرماشنيا أسافر .. ـ قال ايفان فيدوروفيتش فجأة ، وكما حصل معه يوم امس ، فقد افلت ذلك منه مصحوبا بضحكة ما متوترة . لقد بقي يتذكر ذلك لفترة طويلة .

ـ هذا يعني ان الناس كانوا محقين وهم يقولون ان الحديث مع الشخص الذكي امر ينطوي على طرافة ، ـ اجاب سميرديكوف بقوة وهو يرشق ايفان فيدروفيتش بنظرة فاحصة» (المجلد التاسع ص ، ٣٥١) .

ان عليه ان يكتشف بنفسه وان يعترف تدريجيا بذلك الشيء الذي عرفه ، في واقع الامر ، والذي قاله صوته الثاني ، هذه العملية هي التي تكون مضمون الاقسام التالية في الرواية . العملية بقيت غير منتهية . لقد قطعها مرض ايفان النفسي .

ان كلمة ايفان الايديولوجية والاسترشاد الشخصي لتلك الكلمة ونزعة توجهها الحوارية الى مادتها الملموسة ، كل ذلك يبرز بوضوح وجلاء استثنائيين . ان هذا ليس ادانة للعالم ، وانما رفض شخصي للعالم ، عدم قبوله له ، رفض موجة للاله بوصفه مسؤولا عن النظام الكوني . ولكن هذه

الكلمة الايديولوجية عند ايفان تتطور في حوار مزدوج تقريبا : في الحوار الذي يدور بين ايفان واليوشا يحشر الحوار المؤلَّف من قبل ايفان (بكلمة ادق ، المونولوج المشبع بالحوار) بين المفتش الاعظم والمسيح .

سنتناول غرضا اخر من اغراض الكلمة عند دوستويفسكي انها كلمة السيرة الذاتية . ان هذه الكلمة تظهر في كلام خرومونوجكي ، في كلام ماكار دولغوركي ، واخيرا ، في سيرة زوسيما . ربما ان هذه الكلمة ظهرت لاول مرة في قصص ميشكين (خصوصا ذلك الحوار مع ماري) . ان كلمة السيرة الذاتية هي كلمة بلا تلفت ترضي بهدوء نفسها ومادتها اللموسة . ولكن هذه الكلمة عند دوستويفسكي ، مشبعة ، طبعا ، بروح تقليد الاساليب . ان صوت البطل القوي مونولوجيا والواثق من نفسه ، لا يظهر في واقع الحال ، ابدا في اعمال دوستويفسكي ، ولكن ميلا معلوما الى هذا الصوت يحس بجلاء في عدد من الحالات القليلة ، عندما يقترب البطل ، حسب خطة دوستويفسكي ، من الحقيقة حول نفسه ذاتها ، ويتصالح مع الاخر ويتمكن من صوته الحقيقي يبدأ اسلوبه ونغمته بالتغير . عندما يصل بطل «الوادعة» ، حسب الخطة الى الحقيقة : «الحقيقة تسمو بقوة ، بعقله وقلبه . وعندما يقترب من النهاية ، تتغير حتى نغمة القصة بالمقارنة مع بدايتها غير المنظمة» (من مقدمة دوستويفسكي) .

اليكم هذا الصوت المتغير عند البطل في الصفحة الاخيرة من القصة : «عمياء ، عمياء ! ميتة ، لا تسمع ! انت لا تعرفين بأي نعيم كنت قد أحطتك ! لقد كان النعيم عندي ، في اعماق الروح ، تمنيت لو أحطتك به ! ربما ما كنت لتحبينني ، ولنفرض ، فماذا يهم ؟ اذن لكان كل شيء بهذه الصورة اذن لبقي كل شيء على هذه الصورة ، ولحدثتني لي فقط ، بوصفي صديقا ، ـ ولكان هذا كافيا لاسعادي ولتبسمنا بسعادة ونحن ننظر في عيون بعضنا البعض . ولعشنا هكذا ، ولو انك احببت حتى انسانا اخر ـ ليكن ، ليكن ! لسرت في هذه الحالة الى جانبه وانت تبتسمين ، ولراقبتك انا من الجانب الاخر للشارع .. اوه ، ليكن كل هذا ، اذا كانت فقط ستفتح عينيها ولو مرة واحدة ! للحظة واحدة ، واحدة فقط ! اذن لرنت الي ، بالضبط مثلما فعلت قبل قليل ، عندما وقفت امامي واقسمت انها ستكون زوجة مخلصة !

اوه ، ولفهمت من نظرته وحدها ، كل شيء» (المجلد العاشر ، ٤١٩) .

وبنفس الاسلوب تتردد كلمات مشابهة حول الجنة ولكن بنغمات اداء غنائي في كلام «الشاب ، أخي الاب زوسيما» ، وفي كلام زوسيما نفسه بعد ان ينتصر على نفسه (مقطع الجندي المراسل والمبارزة) واخيرا ، في كلام «الزائر المقدس» بعد ان قام بالاعتراف . غير ان كل هذه الامثلة من الكلام خاضعة بهذه الدرجة او تلك ، الى النغمات المشبعة بتقليد الاساليب والخاصة بالاسلوب السيري الكنسي او الاعترافي الكنسي . ان هذه النغمات تظهر في السرد نفسه مرة واحدة فقط : في «الاخوة كرامازوف» في فصل «قانا الجليلية» .

الكلمة **القابلة للنفاذ** تشغل مكانا خاصا في اعمال دوستويفسكي ولها وظائفها فيها . وحسب الخطة فقد كان عليها ان تكون كلمة مونولوجية بقوة ، وغير قابلة للتجزئة ، كلمة بلا تلفت ، بلا مداهنة ، وبلا جدال داخلي . غير ان مثل هذه الكلمة لا يمكن ان تكون موجودة الا في حوار حقيقي مع الاخر .

ان اندماج الاصوات بصورة عامة والمصالحة بينها ضمن حدود الوعي الواحد ـ وبحسب خطة دوستويفسكي وبناء على مقدماته الايديولوجية الاساسية ـ لايمكنه ان يكون فعلا مونولوجيا ، الا انه يستطيع افتراض اشتراك صوت البطل مع الجوقة . ولكن من اجل تحقيق ذلك يجب اولا تحطيم وخنق اصواته الشكلية التي تقاطع وتشاكس الصوت الحقيقي للانسان . وعلى مستوى خطة الايديولوجيا الاجتماعية لدوستويفسكي تجسد هذا في شكل مطالبة في اندماج فئة المثقفين مع الشعب : «اخضع ، ايها الانسان المغرور ، وحطم غرورك بالدرجة الاولى . اخضع ، ايها الانسان العاطل ، واكدح بالدرجة الاولى في حقل الشعب» .

ومن زاوية خطة ايديولوجياه الدينية فان هذا يعني ـ التغلغل بين افراد الجوقة والهتاف مع الجميع ! Hosanna (المجد للرب) . وفي هذه الجوقة تنتقل الكلمة من فم لاخر في نفس تلك النغمة من التمجيد والسعادة والبهجة . غير ان خطة رواياته لم تطور تعددية الاصوات المتصالحة والمتفاهمة ، بل تعددية الاصوات المتصارعة والمنقسمة داخليا . وهذه الاخيرة كانت قد قدمت لا وفق خطة آماله الايديولوجية ، ولكن على ضوء

الواقع المتحقق لزمانه . ان اليوتوبيا الاجتماعية والدينية التي تتميز بهـا وجهـات نظره الايـديولوجيـة ، لم تبتلع ولم تذوب في نفسهـا رؤاه الفنية موضوعيا .

والان سنقول بضع كلمات حول اسلوب الراوية .

ان كلمة الراوية حتى في الاعمال الادبية المتأخرة لا تأتي بالمقارنة مع كلمة الابطال بأي نغمات جديدة وبأي تكوينات جوهرية . انها كما كانت في السابق ، كلمة بين الكلمات . وعلى العموم فان السرد يتحرك بين حدين : بين الكلمة الاخبارية الجافة والبروتوكولية التي لا تصور شيئا مطلقا وبين كلمة البطل . ولكن حيثما يسعى السرد باتجاه كلمة البطل ، فانه يقدمها بنبرة متغيرة او متحولة (بصورة مشاكسة ، جدلية ساخرة) وفي حالات نادرة جدا فقد يسعى الى اندماج احادي النبرة معها . وبين مثل هذين الحدين نجد كلمة الراوية تتحرك في كل رواية .

ان تأثير هذين الحدين يتضح بجلاء حتى في عنوانات الفصول : فان عددا من هذه العنوانات اخذ مباشرة من كلمات الابطال (ولكن هذه الكلمات تكتسب بوصفها عنوانات فصول ، نبرة اخرى طبعا) ، كما ان عددا اخر منها يقدم منسجماً مع اسلوب البطل : ومجموعة ثالثة تحمل طابعا عمليا اخباريا ، اما المجموعة الرابعة فهي اخيرا ، ذات طابع تقليدي ادبي ، اليكم مثالا لكل من هذه الحالات نستقيه من «الاخوة كرامازوف» : الفصل الرابع (الكتاب الثاني) : «لماذا يعيش مثل هذا الانسان» (كلمة دميتري) الفصل الثاني (الكتاب الاول) : «لقد طرد ابنه البكر» (جاء منسجمـا مع اسلوب فيدور بافلوفيتش) . الفصـل الاول (الكتاب الاول) : «فيـدور بافلوفيتش كرامازوف» (عنوان اخباري) الفصل اسادس (الكتاب الخامس) : «عظيم الغمـوض حتى الان» (عنـوان تقليـدي ادبي) . أن العنـونـة في الاخـوة «كرامازوف» تتضمن بوصفها عـالماً مصغـراً كل تنـوع اشكال النغمـات والاساليب الداخلة في الرواية .

ان تنوع اشكال النغمات والاساليب هذا لا ينتهي ولا حتى في رواية واحدة ، الى قاسم مشترك اعظم ، لن تجد في اي عمل الكلمـة التي تمثل الفكرة الاساسية ، سواء كانت كلمة المؤلف او كلمة البـطل الرئيس . ولا وجود لوحدة الاسلوب ـ بالمعنى المونولوجي ـ في روايات دوستويفسكي .

اما ما يخص تنظيم السرد بمجموعه فانه ، كما نعلم ، موجه بطريقة حوارية الى البطل . ذلك ان الاشاعة الكاملة للحوارية في جميع عناصر العمل الادبي بلا استثناء ، تشكل اللحظة الجوهرية في خطة المؤلف .

ان السرد عندما يبقى بعيدا عن التدخل . بوصفه صوتا غيريا ، في الحوار الداخلي للابطال ، وعندما لا يتقاطع في وحدة مع كلام هذا البطل او ذاك ، هذا السرد يقدم الحقيقة بدون صوت ، بلا نبرة او بنبرة تقليدية . ولكن هذه الحقيقة التي لا تملك صوتها الخاص ولا نبرتها الخاصة ، تقدم بطريقة بحيث تستطيع ان تدخل منظور البطل نفسه وتستطيع ان تصبح مادة لصوته الشخصي ، مادة يحكم بواسطتها على نفسه . ان المؤلف لا يضمن هذه الحقيقة حكمة ولا تقويما . ولهذا السبب لا نجد عند الراوية لا افقا ولا وفرة في المنظور .

وهكذا فان مجموعة من الكلمات تكون لها يد مباشرة في الحوار الداخلي للبطل ، اما المجموعة الاخرى فتكون بمثابة الطاقة الكامنة : يبنيها المؤلف بطريقة بحيث يكون بامكان صوت البطل نفسه ووعيه ان يتمكن منها ، كما ان نبرتها لم تتقرر مقدما ولهذا فقد ترك لهذه النبرة مكان حر .

وهكذا فليس في اعمال دوستويفسكي الادبية كلمة نهائية ، منجزة ومحددة مرة والى الابد ، ولهذا ايضا لم تكن فيها صورة ثابتة للبطل قادرة على ان تجيب عن سؤال ـ «من يكون ؟» . هنا توجد فقط اسئلة ـ «من انا ؟» و«من انت ؟» . ولكن حتى هذه الاسئلة تتردد اصداؤها في حوار داخلي غير منجز ومستمر . ان كلمة البطل والكلمة حول البطل لا تتحددان عن طريق الموقف الحواري المنغلق على نفسه الذي يتخذه البطل تجاه نفسه وتجاه الاخر . ان كلمة المؤلف لا تستطيع ان تحيط بالبطل وكلمته من جميع الجهات ولا ان تكمله وتنجزه من الخارج . انها ـ كلمة المؤلف ـ تستطيع فقط ان تتوجه اليه . ان كل التعريفات وكل وجهات النظر تبتلع من جانب الحوار وتستدرج الى تشكيله . ان دوستويفسكي لا يعرف الكلمة الغيابية التي بامكانها ان تبني صورة البطل المنجزة بناء موضوعيا وحياديا دون ان تتدخل في حواره الداخلي . ان الكلمة «الحيادية» التي تقدم خلاصة نهائية عن الشخصية لا تدخل في خطته . كذلك لا وجود في عالم دوستويفسكي لما هو صلب ، ومتيبس ، ومختتم ووديع وقائل لكلمته الاخيرة .

## الحوار عند دوستويفسكي

ان الوعي الذاتي للبطل عند دوستويفسكي مشبع جدا بالروح الحواري : انه يبدو في كل لحظة من لحظاته ملتفتا الى الخارج ، ويتوجه بتوتر الى نفسه ، والى الاخر ، والى الثالث ، انه لا وجود له ، حتى بالنسبة الى نفسه ذاتها ، خارج حدود هذه النزعة التوجهية الى نفسه ذاتها والى الاخرين . وعلى هذا الاساس نستطيع ان نقول ان الانسان عند دوستويفسكي **هو عنصر** Subject **التوجه** . لا يجوز الحديث عنه . يمكن فقط التوجه اليه . ان «اعماق الروح الانساني» تلك ، التي اعتبر دوستويفسكي تصويرها المهمة الرئيسية لاتجاهه الواقعي في «اعلى مستوياته» ، تتكشف فقط من خلال المخاطبة المتوترة ، انه يستحيل التمكن من الانسان الداخلي ، ورؤيته وفهمه ، بأن نجعل منه موضوعا Object للتحليل الحيادي والخامل ، كما يستحيل التمكن منه حتى عن طريق الاندماج معه وتحسسه . كلا ، ان من الممكن الاقتراب منه والكشف عنه ـ او بكلمة ادق ، اجباره على التكشف ـ وذلك فقط عن طريق الاختلاط به ، وبطريقة حوارية . كذلك فان تصوير الانسان الداخلي كما فهمه دوستويفسكي يصبح ممكنا وذلك فقط عن طريق تصوير اختلاطه مع الاخر او تعامله معه ، فعن طريق معاشرة وارتباط الانسان بالانسان يتكشف حتى «الانسان الداخلي» سواء للاخرين او لنفسه ذاتها .

ومن هنا يصبح واضحا لماذا يجب ان يوجد الحوار في قلب العالم الفني عند دوستويفسكي فضلا عن انه حوار يعتبر هدفا بذاته وليس مجرد وسيلة . الحوار هنا ليس مقدمة تقود الى الحدث ، بل هو نفسه حدث . انه لا يعتبر كذلك وسيلة للكشف عن الطبع الجاهز للانسان كلا ، فالانسان هنا لا يعمل فقط على الكشف عن نفسه في الخارج بل هو يصبح لاول مرة ما هو عليه بالضبط ، اي انه يتكشف ليس فقط للاخرين ، بل ولنفسه ذاتها ايضا . ان تكون فهذا يعني ان تتعاشر حواريا . وعندما ينتهي الحوار ينتهي كل شيء . ولهذا فان الحوار لا يستطيع ، في الحقيقة ، ان ينتهي بل ويجب ان ينتهي . ينقل دوستويفسكي في خطة عقيدته الطوباوية ـ الدينية ، ينقل الحوار الى اللانهائية ، متصورا هذه اللانهائية بوصفها سعادة مشتركة ابدية ، حبا

مشتركا ، تفاهما مشتركا . وضمن خطة الرواية يقدم كل ذلك بوصفه نزعة لا انجازية للحوار ، اما في الاصل فعلى اعتباره لا نهائية رديئة لهذا الحوار .

كل شيء في روايات دوستويفسكي ينتهي الى الحوار ، الى التعارض الحواري ، انتهاءه الى مركزه . كل شيء هو وسيلة ، اما الحوار فهدف . ان صوتا واحدا لا ينهي شيئا ولا يحل شيئا . صوتان اثنان هما الحد الادنى للحياة ، الحد الادنى للكينونة .

ان النزعة اللانهائية الكامنة للحوار تحل بنفسها ، حسب خطة دوستويفسكي ، المشكلة القائلة بأن مثل هذا الحوار لا يستطيع ان يكون محوريا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، ذلك ان مثل هذا الحوار المحوري لابد له من السعي نحو نهاية ، شأنه في ذلك شأن الحادثة المحورية التي يعتبر هذا الحوار في حقيقته لحظة من لحظاتها . ولهذا فان الحوار عند دوستويفسكي كما سبق لنا ان قلنا ، يبقى خارج المحور ، اي انه في حقيقته الداخلية يبقى مستقلا عن العلاقات المتبادلة بين المتحدثين ، وذلك على الرغم من انه يحضر له بواسطة المحور . ان حوار ميشكين مع روغوجين ، على سبيل المثال ، هو حوار «انسان مع انسان» ، وليس ابدا حوارا بين اثنين متنافسين ، وذلك على الرغم من ان المنافسة هي التي قادتهما الى بعضهما . ان نواة الحوار تقع دائما خارج المحور ، مهما كان هذا الحوار متوترا من الناحية المحورية (مثلا حوار اوغلايا مع ناستاسيا فيليبوفنا) . ولكن غلاف الحوار بالمقابل يكون دائما محوريا بعمق . في اعمال دوستويوفسكي الادبية المبكرة وحدها حملت الحوارات طابعا مجردا تقريبا ولم تكن محشورة بقوة داخل الاطار المحوري .

ان المخطط الاساسي للحوار عند دوستويوفسكي بسيط جدا : ان وقوف الانسان في مواجهة انسان اخر ، مثل وقوف الـ«انا» في مواجهة «الاخر» . وفي الاعمال الابداعية المبكرة فان هذا «الاخر» يحمل طابعا مجردا الى حد ما : انه ـ الاخر كما هو عليه . «انا واحد ، بينما هم مجتمعون» فكر مع نفسه عندما كان شابا «الانسان من داخل القبو» ولكنه بقي ، في الحقيقة ، يفكر بهذه الطريقة حتى فيما يلي من حياته . العالم بالنسبة اليه

ينقسم الى معسكرين : في واحد منهما «انا» وفي الاخر «هم» اي كل الباقين بلا استثناء هم «اخرون» مهما كان نوعهم . كل انسان يوجد بالنسبة اليه ، بالدرجة الاولى ، على اعتباره «آخر» . وان هذا التحديد للانسان هو الذي يتسبب مباشرة بكل المواقف منه . انه يقود كل الناس الى صفة مشتركة واحدة هي «الاخر» . فرفاق المدرسة ، وزملاؤه في الخدمة ، وخدم ابوللون ، وزوجته التي تحبه ، ومعهم حتى خالق الكون الذي يتجادل معه ، كل هؤلاء يضعهم تحت معيار واحد ويسترشد بهم بالدرجة الاولى ، بوصفهم «آخرين» بالنسبة اليه .

ان مثل هذه النزعة التجريدية تتحدد على ضوء مجمل خطة هذا العمل الادبي . ان حياة البطل من داخل القبو تفتقر الى المحور مهما كان نوعه . ان الحياة المحورية التي يوجد فيها اصدقاء ، واخوة ، واباه ، وزوجات ، ومنافسون ، ونساء معشوقات الخ والتي يستطيع ان يكون فيها هو نفسه اخا ، وابنا ، وزوجا ، هذا النوع من الحياة يعرفها في الاحلام حسب ، في حياته الحقيقية ليس هناك وجود لمثل هذه المعايير الانسانية . ولهذا السبب فان الحوارات الداخلية والخارجية في هذا العمل الادبي كانت تجـريديـة ودقيقة بطريقة كلاسيكية بحيث يمكن مقارنتها فقط بالحوارات عند راسين ان نزعة اللانهائية في هذا الحوار الخارجي تبرز هنا بدرجة من الوضوح الرياضي تذكرنا . بنزعة اللانهائية في الحوار الداخلي . ان «الاخر» الواقعي يستطيع ان يدخل الى عالم «انسان من داخل القبو» وذلك فقط بوصفه ذلك «الاخر» الذي اخذ يقود معه جداله الداخلي اليائس . ان كل صوت غيري واقعي لابد له ان يمتزج مع الصوت الغيري الذي اخذ يرن في اذني البطل . وحتى كلمة «الاخر» الواقعية تستدرج هي الاخرى الى حركة الـ Perpe-tuum mobile (المحرك الابدي ـ لاتينية ـ المترجم) شأنها في ذلك شأن جميع الردود الغيرية . البطل يطلب من هذا «الاخر» بطريقة استبدادية اقرار له واعترافا كاملا به ولكنه يـرفض في الوقت نفسه قبـول هذا الاقـرار وهذا الاعتراف ، ذلك لانه يظهر في ذلك بـوصفه الجـانب الضعيف والسلبي : مفهوما ، ومقبولا ، ومعذورا ، وهذا ما لا تتحمله كبرياؤه .

«وحتى الدموع القريبة الماضية النى سكبتها امامك والتي لم استطع ، وكأني فلاحة مجللة بالعار ، اتحكم بها ، لن اغفرها لك ابدا ! كما اني لم أغفر لك حتى ذلك الشيء الذي اعترف به امامك الان !» هكذا صرخ اثناء اعترافاته امام الفتاة التي احبته . «وهل تدركين كيف سابغضك الان ، بعد ان اعترفت لك بهذا ، بسبب ما سمعته مني هنا ؟ حقا ان الانسان يبوح بما في صدره بهذه الطريقة مرة واحدة في الحياة ، وفي حالة من الهستيريا ! ماذا تنتظرين مني بعد هذا ؟ كيف تسوغ لك نفسك بعدم الابتعاد . فتبقين شاخصة امامي وتزيدين بذلك من عذابي ، بعد كل ما سمعته مني ؟» (المجلد الرابع ، ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨) .

ولكنها لم تغادره بل حدث ما هو اسوأ . لقد فهمته وقبلته كما هو عليه . انه لم يتحمل تعاطفها معه وقبولها به .

«لقد دخلت الى رأسي المهتاج ايضا خاطرة مفادها ان الادوار قد جرى تبادلها بصورة فعلية ونهائية وانها هي البطلة في الوقت الحاضر ، اما انا فقد اصبحت بالضبط ذلك المخلوق المسحوق والمهان ، الذي هانته امامي في تلك الليلة ـ منذ اربعة ايام مضت .. وكل ذلك خطر ببالي في تلك اللحظات عندما اضطجعت على الاريكة منكبا على وجهي !

يا الهي ! هل يعقل اني كنت احسدها آنذاك ؟

لا ادري ، كما اني لا استطيع ان اقرر حتى الان ، اما انذاك فكنت اقل قدرة ، طبعا ، على فهم هذا مما انا عليه الان . معروف اني لا استطيع العيش من دون سلطة وطغيان امارسه على احدهم .. ولكن .. ولكن بالاستدلالات العقلية لن تستطيع توضيح شيء ، وبالتالي ، فليس هناك ما تناقشه عقليا» (المجلد الرابع ، ص ٢٣٩) .

ان «الانسان من داخل القبو» يبقى في موقفه اليائس المقابل ل«الآخر» . ان الصوت الانساني الحقيقي ، ومثله الرد الغيري المستبق ، لا يستطيعان ان ينجزا حواره الداخلي غير المنتهي .

سبق ان قلنا ان الحوار الداخلي (اي الحوار المجهري Microdialogua ومبادىء بنائه تشكل ذلك الاساس الذي قاد اليه دوستويفسكي اول الامر

الاصوات الحقيقية الاخرى . ان هذا الحوار الداخلي والخارجي المعبر عنه بطريقة انشائية ، يتعين علينا ان ندرسه الان بدرجة اكبر من الانتباه ، ذلك ان فيه يكمن جوهر دراسة الحوار عند دوستويوفسكي .

سبق ان رأينا كيف ادخل دوستويـفسكي الصوت الثاني (المزدوج) الى «المزدوج» . (المزدوج) الى قصة «المزدوج» بوصفه صوتا داخليا ثانيا مجسدا يخص غوليادكين نفسه . هكذا كـان حتى صوت الراويـة . ومن الجانب الاخر ، فان الصوت الداخلي نفسه الخاص بغوليادكين اعتبر مجرد بديل ، مجرد تعويض نوعي عن الصوت الغيري الحقيقي . وبفضل ذلك تحققت صلة قوية جدا بين الاصوات (صحيح انها هنا احادية الجانب) كما حقق حوارها اقصى درجات التوتر . ان الرد الغيري ل«المزدوج» لم يستطع الا ينـال من غوليـادكين بقـوة ذلك لانه لم يكن في حقيقتـه سوى كلمتـه الشخصية ترددها شفاه غيرية ، ولكنها كلمة مقلوبة على الوجه الاخر ، ذات نبرة متغيرة ومشوهة بقصد سيء .

ان هذا المبدأ الخاص باقتـران الاصوات ، ولكن بشكـل معمق ومعقد تجري المحافظة عليه حتى في جميع اعمال دوستويفسكي الابداعية التالية . انه مدين لهذا المبدأ بتلك القوة الاستثنائية لحواراته . ان بطلين اثنين يجري توجيههما من جانب دوستويفسكي دائما بحيث يرتبط كل منهما ارتباطا صميميا بالصوت الداخلي للاخر ، وذلك على الرغم من انه لن يكون ابدا تجسيدها المباشر (باستثناء شيطان ايفان كرامازوف) ولهـذا فان في حوارهما تصطدم ردود احدهما واحيانا تتطابق مع ردود الحوار الداخـلي للاخر . ان الصلة الجوهرية العميقة او التطابق الجزئي للكلمات الغيـرية لاحد الابطال مع الكلمة الداخلية والسرية للبطل الاخر ، هذه الصلة تعتبر لحظة لابد منها في جميع حوارات دوستويفسكي الجوهرية . ان الحوارات الاساسية تبنى مباشرة بالاستناد الى هذه اللحظة .

سنقتبس حـوارا غـير كبـير ، ولكنـه رائـع جـدا ، من «الاخـوة كرامازوف» .

ايفان كرامازوف ما يزال يؤمن تماما بادانة دميتري اما في اعمـاق

روحه ، ودون علم نفسه ذاتها تقريبا ، فانه يطرح على نفسه سؤالا يتعلق بذنبه هو شخصيا . ان للصراع الداخلي في اعماق روحه طابعا متوترا جدا . في مثل هذه اللحظة بالذات يجري الحوار التالي مع اليوشا .

اليوشا ينفي التهمة عن دميتري نفيا قاطعا .

«ـ فمن يكون القاتل اذن ، في رأيك ـ سأل (ايفان م . باختين) بشيء من البرود في الظاهر ، وقد تضمنت نغمة السؤال مسحة من الغطرسة .

ـ انت نفسك تعرفه ـ قال اليوشا ذلك وهو يتفحصه .

ـ من ؟ اتعني تلك الخرافة حول هذا الابله المخبول والمصروع ؟ حول سميرديكوف ؟

احس اليوشا فجأة ان جسمه كله يرتجف .

ـ انت نفسك تعرفه . قال ذلك بوهن . واخذ يلهث .

ـ قل لي ، من ، من ؟ ـ صرخ ايفان بضراوة تقريبا . لم يعد هناك اثر لتماسكه تقريبا .

ـ انا اعرف شيئا واحدا فقط ، ـ قال اليوشا ذلك همسا تقريبا ـ **لست انت** الذي قتل والدنا .

ـ «لست انت» ! ماذا تعني بـ لست انت ؟ ـ بقي ايفان مذعورا .

ـ لست انت الذي قتلت والدك لست انت ! ـ كرر اليوشا ذلك بقوة .

اعقب ذلك فترة صمت استمرت نصف دقيقة تقريبا .

ـ اجل ، انا نفسي اعرف اني لست القاتل ، بماذا تهذي ؟ قال ايفان وهو يضحك ضحكة ساخرة وقد شحب وجهه وتصعر . لقد بدا عليه وكأنه يغرز عينيه في اليوشا . وقف كلاهما من جديد عند المصباح .

ـ كلا يا ايفان ، انت نفسك قلت مرارا ان القاتل انت .

ـ متى قلت ؟ .. لقد كنت في موسكو .. متى قلت ؟ ـ تمتم ايفان وهو ذاهل تماما .

ـ لقد حدثت نفسك بذلك مرارا ، كلما وجدت نفسك وحيدا خلال هذين الشهرين الرهيبين ـ واصل اليوشا كلامه كالسابق بهدوء وعلى حدة . ولكنه قال ذلك وكأنه غائب عن وعيه ، وكأنه على الرغم من ارادته مذعنا بذلك

لاوامر لا يستطيع لها ردا . لقد ادنت نفسك واعترفت لنفسك بأن القاتل لم يكن أحدٌ سواك . غير ان الذي قتل لست انت ، انك تخطىء ، لست انت القاتل ، هل تسمعني ، لست انت ! ان الله هو الذي بعثني ان اقول لك ذلك (المجلد العاشر ، ص ١١٧ ـ ١١٨) .

ان طريقة دوستويفسكي التي درسناها هنـا تتعرى ويتكشف بكـل وضوح في المضمون نفسه . يقول اليوشا مباشرة انـه يجيب عن السؤال الذي يطرحه ايفان على نفسه في الحوار الداخلي . ان هذا المقطع يعتبر مثالا نموذجيا للكلمة القابلة للنفاذ ولدور هذه الكلمة الفني في الحوار . الشيء المهم جدا ما يلي . يجابه ايفان كلماته الشخصية والخفية باعترض شديد وهو يسمعها على شفاه الغير . كما انه يعبر عن كرهه لاليوشا ، وذلك بالضبط لانها مسته بقوة ، بالفعل ، ولانها كانت بالفعل جوابا عن سؤاله . انه الان يرفض بصورة عامة مناقشة قضيته الداخلية من جانب الغير . واليـوشا يعرف ذلك جيدا ، ولكنه يتوقع ان ايفان «هذا الضمير البعيد الغور ـ لابد وان يعطي نفسه ذاتها ، ان عاجلا او آجلا ، جوابا ايجابيا قاطعا : انـا قتلت . وبالفعل ، فـان من المستحيل ، حسب خـطة دوستويفسكي ، ان يعطي لنفسه ذاتها جوابا مغايرا . وهكذا فان كلمة اليوشا يجب ان تكون نافعة في وقت من الاوقات ، وذلك بالضبط على اعتبارها كلمة **الاخر** :

«ياأخي ، استأنف اليوشا بصوت مرتجف ، ـ لقد قلت لك ذلك لانك تثق بكلمتي ، وانا اعرف ذلك . لقد قلت لك ذلك مرة والى الابد : **لست انت** ! هل تسمعني مرة والى الابد . وان الله هو الذي اوحى لي ان اقول لك ذلك ، على الرغم من انك ستكرهني لقولي هـذا من هذه السـاعة والى الابـد ..» (المجلد العاشر ، ص ١١٨) .

يجب وضع كلمات اليوشا المتقاطعة مع الكلام الداخلي لايفان جنبا الى جنب مع كلمات الشيطان التي تكرر هي الاخرى كلمات وافكار ايڤان نفسه . لقد أدخل الشيطان على كلمات ايڤان نبرات التهكم والادانة الصـريحة ، وذلك شبيه بصوت الشيطان في مشروع اوبرا تريشاتوف الذي جاء في اغنيته «الى جانب الاناشيد ، مع الاناشيد يتطابق معها تقريبا ، ومع ذلك فهو شيء

اخر تماما» . الشيطان يتكلم ، مثل ايفان ، وفي الوقت نفسه على اعتباره «أخر» يعمل على تشويه نبراته ومسخها بحقد . يقول ايفان للشيطان : «انت هو انا ، انا ذاتي ، فقط بسحنة مغايرة» . اليوشا هو الاخر يدخل على حوار ايفان الداخلي نبرات غيرية ولكن باتجاه مضاد تماما . ايوشا بوصفه «اخر» يدخل نبرات الحب والتصالح التي تستحيل ان تأتي ، طبعا ، على لسان ايفان في موقفه من نفسه . ان كلام اليوشا وكلام الشيطان يكرران كلمات ايفان بطريقة مماثلة ويشيعان فيها نبرة مضادة تماما . واحد يقوي احد ردود حواره الداخلي ، والاخر يقوي ردا اخر فيه .

ان هذا التوزيع للابطال والعلاقات المتبادلة بين كلماتهم يعتبر بالنسبة الى دوستـويفسكي نموذجيـا الى اقصى حد . في حـوارات دوستـويفسكي يتصادم ويتجادل لا صوتان مونولوجيان كاملان . بل صوتان منقسمان على نفسيهما (واحد منهما منقسم على نفسه في اقل تقدير) ان الردود الصريحة في واحد منهما تجيب على الردود الخفية للاخر . ان وقوف بطلين اثنين في وجه بطل واحد ، يرتبط كل واحد منهما مع مجموعـة مناقضـة من ردود الحوار الداخلي للبطل الاخر ـ هؤلاء الثلاثة يشكلون مجموعة نموذجية جدا من وجهة نظر دوستويفسكي .

ومن اجل ان نفهم مأرب دوستويفسكي فهما صحيحا من المهم جدا ان نأخذ بعين الاعتبار تقويمه لدور الانسان الاخر بوصفه «اخر» ، ذلك ان تأثيراته الفنية الاساسية تتحقق بفضل امرار كلمة واحدة بعينها من خلال اصوات مختلفة يقف كل واحد منها في مواجهة الاخرى .

سنقتبس مقطعا من رسالة دوستويفسكي الى غ . اي . كوفنير (عام ١٨٧٧) ، ليكون تأكيدا لما جاء في حوار اليوشا مع ايفان ، الذي اقتبسنا منه قبل قليل :

«لم يرق لي سطران جاءا في رسالتك ، حيث تقول انك لم تشعر باي ندم بسبب فعلتك في البنك . يوجد شيء ما هو اسمى من الاستنتاجات العقلية ومن الظروف المواتية على اختلاف انواعها الامر الذي يحتم على الجميـع الاذعان له (اي شيء ما شبيه بالراية) . ربما انت ذكي جدا الى الحد الذي

يجعلك لا تتأذى من صراحة ملاحظتي المتطفلة . اولا ، انـا لست افضل منك ، ولا افضل من اي احد آخر (وهذا ليس تواضعا مزيفا من ناحيتي ، اجل فما الذي يحملني على ذلك ؟) ، اما ثانيا ، فاذا كنت اعذرك على طريقتي الخاصة ، في قرارة نفسي (مثلما ادعوك انت ايضا لتعذرني) . فالاحسن مع ذلك ، لو اني اعذرك ، مما لو كنت انت تعذر نفسك»[٣٥] .

شبيه بذلك توزيع الشخصيات الادبية في رواية «الابله» هنا تـوجد مجموعتان رئيستان : ناستاسيا فيليبوفنا ، وميشكين ، وروغوجين يؤلفون مجموعة . ثم هناك ميشكين . ناستاسيا فيليبوفنا واغلايا يؤلفون المجموعة الاخرى . سنتوقف عند المجموعة الثانية حسب .

ان صوت ناستاسيا فيليبوفنا ، مثلما لاحظنـا ، انشطر الى صـوت يعتبرها «امرأة ساقطة» آثمة ، وصوت اخر يعذرها ويقبل بها . ان كلامها مليء بالاقتران غير المضطرد Interrupted لهذين الصوتين الاثنين : مرة تكون السيادة لهذا الصوت ، ومرة اخرى للاخر ، ولكن ليس بامكان اي منهما ان يقهر الاخر مرة والى الابد . ان نبرات كل من الصوتين تتـدعم بواسـطة الاصوات الحقيقية للاشخاص الاخرين او تقاطع Interrupte من جانبها . ان الاصوات الدائنة تجبرها على المبالغة في نبرات صوتها الاتهامي نكاية بهؤلاء الاخرين . ولهذا السبب فان ندمها يبدأ يذكرنا بندم ستافروجين او ـ اقرب من حيث التعبير البياني ـ يذكرنا بندم «الانسان من داخل القبو» . وعندما تصل الى الشقة التي يسكن فيها غانيا ، حيث يدينها فيها الجميع ، وهي تعرف ذلك جيدا ، تبدأ بتمثيل دور الغانية اللعوب ، نكاية بهم . ان صوت ميشكين وحده ، الذي يتقاطع مع حوارها الداخلي باتجاه معاكس ، هو الذي يجبرها على ان تغير بقوة هذه النغمة وان تقبل باحترام يد والدة غانيا ، التي كانت تسخر منها منذ لحظات . ان مكانة ميشكين وصوته الحقيقي في حياة ناستاسيا فيليبوفنا . هذه المكانة هي التي تحدد صلته هذه بواحد من ردود حوارها الداخلي .

«تتصور اني لم احلم ، انا نفسي ، بك ؟ هنا انت محق ، لقد حلمت منذ زمن بعيد . منذ ان كنت عنده في القرية ، خمس سنوات عشت هناك

وحيدة دون ان يكون بقربي اي شخص . صادف انك تفكر ، وتفكر ، تحلم ، وتحلم ـ وهكذا فقد تخيلت طوال الوقت ، واحدا مثلك ، طيبا ، وشريفا ، ورائعا ، ومثلك ايضا أحيمقا ، سيأتي فجأة ويقول لي : «انت لست مذنبة ، يا ناستاسيا فيليبوفنا ، وانا اعبدك !» اجل ، صادف انك تمعن كثيرا في مثل هذه الاحلام الى حد الجنون ..» (المجلد السادس ، ص ١٩٧) .

ان هذا الرد المستبق الخاص بالانسان الاخر ، هو ما سمعته في الصوت الحقيقي لميشكين ، الذي يكرره حرفيا ، تقريبا ، في تلك الامسية المشؤومة عند ناستاسيا فيليبوفنا .

ان وضعية روغوجين مغايرة . انه يصبح بالنسبة لناستاسيا فيليبوفنا ، منذ البداية ، رمزا لتجسيد صوتها الثاني . «انا حقا روغوجينية» ـ تكرر ذلك باستمرار . ان انغمارها بالملذات مع روغوجين ، ان هربها الى روغوجين يعني بالنسبة اليها تجسيد صوتها الثاني بكامله وتحقيقه . ان روغوجين وندمانه الذين باعوها واشتروها يعتبرون رمزا لسقوطها ، مبالغا فيه بقسوة . ان هذا هو اجحاف بحق روغوجين ، ذلك انه ، خصوصا في البداية ، لم يكن ابدا يميل الى ادانتها ، مع انه استطاع ان يبغضها . ان صحبته تشينها وهذا ما تعرفه جيدا . هكذا ركبت هذه المجموعة . ان الصوتين الحقيقين لكل من ميشكين وروغوجين تشابكا وتقاطعا مع اصوات الحوار الداخلي لناستاسيا فيليبوفنا . ان عدم اضطرادات صوتها تتحول الى عدم اضطرادات محورية لعلاقاتها المتبادلة مع كل من ميشكين وروغوجين : هربها المتكرر من اكاليل الزواج من ميشكين الى روغوجين ، ومنه مجددا الى ميشكين ، الحب والبغضاء تجاه أغلايا»[٣٦] .

ان حوارات ايفان كرامازوف مع سميرديكوف ، تحمل طابعا مغايرا ، هنا يحقق دوستويفسكي قمة استاذيته في ادارة الحوار .

ان الوضع المتبادل بين ايفان وسميرديكوف معقد جدا . لقد قلنا سابقا ان تمني ايفان أن يموت والده ، هو الذي يحدد بصورة غير منظورة

وشبه خفية عند ايفان نفسه عددا من احاديثه في بداية الرواية . ان هذا الصوت المخفي يتلقفه ، رغم ذلك ، سميرديكوف ، وهو يتلقفه بدرجة من الوضوح واليقين التامين[٣٧] .

ان ايفان ، حسب خطة دوستويفسكي ، يريد لوالده ان يُقتل ، ولكنه يريد ذلك ان يتم بحيث يبقى هو نفسه بعيدا عن التورط بذلك لا من الناحية الخارجية حسب ، بل وحتى داخليا ايضا . انه يريد لهذا الاغتيال ان يحدث بحيث يبدو وكأنه قدر مشؤوم ، لا على ان يحدث **بمعزل عن ارادته حسب ، بل وعلى الرغم منها** . يقول ايفان لاليوشا : «اريدك ان تعرف أني كنت دائما ادافع عنه (عن والده م . باختين) اما في اعماقي فقد اطلقت لنفسي العنان في هذه الحالة» . ان بالامكان تصور التفكك الحواري داخليا لارادة ايفان على هيئة الردين الحواريين التاليين ، على سبيل المثال :

«انا لا اريد لوالدي ان يقتل ، واذا ما حدث ذلك فليكن برغم ارادتي» .

«ولكني اريد لهذا القتل ان يتم برغم ارادتي ، لاني في هذه الحالة سأكون داخليا غير متورط به ولن يكون بامكاني ان الوم نفسي في شيء» .

بهذه الطريقة يبنى حوار ايفان مع نفسه ذاتها . ان سميرديكوف يحزر ، أو بكلمة ادق ، يسمع بوضوح الرد الثاني من هذا الحوار ، ولكنه يفهم المداهنة التي ينطوي علها ، على طريقته الخاصة : بوصفها محاولة من جانب ايفان لئلا يترك اي بينات تبرهن على تورطه في الجريمة . بوصفها حذرا داخليا وخارجيا بدرجته القصوى من جانب «انسان ذكي» يحاول ان يتجنب كل الكلمات المباشرة التي بامكانها ان تفضحه ، ولهذا يعتبر «الحديث مفيدا» مع مثل هذا الانسان ، لانه يمكن الحديث معه بالاشارات والتلميحات فقط . ان صوت ايفان يبدو في نظر سميرديكوف قبل وقوع الجريمة ، صوتا كاملا وغير منقسم . ان تمني موت والده يبدو بالنسبة اليه نتيجة طبيعية وبسيطة تماما ، تترتب على وجهات نظره الايديولوجية . وعلى تأكيداته القائلة ان «كل شيء جائز» ان سميرديكوف لايسمع الرد الاول من الحوار الداخلي لايفان .

ويبقى الى النهـاية غـير مصدق ان الصـوت الاول لايفان لا يتمنى بالفعل ، وبصورة جادة ، موت والده . من وجهة نظر خطة دوستويفسكي فان هذا الصوت كان جادا بالفعل ، الامر الذي يبرر لاليوشـا ان يبرىء ايفان ، وذلك على الرغم من ان اليوشا يعرف جيدا حتى الصـوت الثاني «السميرديكوفي» في داخله .

سميرديكوف يتمكن بثقة وبقوة من ارادة ايفان او بكلمة ادق ، يمنح هذه الارادة اشكالا ملموسة للتعبير عن الارادة تعبيرا محـددا . ان الرد الداخلي عند ايفان من خلال سميرديكوف يستحيل من مجرد رغبة الى عمل . ان حوارات سميرديكوف مع ايفان قبل سفر الاخير الى جيرماشنيا ، هي الاخـرى تعتبر تجسيـدات مدهشـة من حيث التأثـير الفني الذي تحقق بواسطتها ، تجسيدات للمناقشة التي اجرتها ارادة سميرديكوف المكشوفة والواعية (التي كتبت شفرتها تلميحات) مع ارادة ايفان المخفيـة (المخفية حتى عن نفسه ذاتها) والتي تبدو وكأنها كشفت من خلال رأسه (ايفان) لارادته سميرديكوف الواعية . سميرديكوف يتحدث بثقة وبصورة مباشرة وهو يتوجـه بتلميحاتـه والغازه الى الصـوت الثاني لايفـان ، وان كلمات سميرديكوف تتقاطع مع الرد الثاني لحواره الداخلي . يجيب عليه الصوت الثاني لايفان . ولهذا السبب فان كلمات ايفان التي يفهمها سميرديكوف على انها تعبير مجازي وبمعناها المعكوس تمـاما ، لا تعتبـر في الواقع كلمـات مجازية ابدا . انها كلمات ايفان المباشرة . غير ان صوته هذا الذي يجيب على سميرديكوف يقاطع هنا وهناك بالردود الخفية لصوته الثاني . يقع ذلك النوع من عدم الاضطراد Interruption الذي يتمكن سميرديكوف بفضله من المحافظة على انسجامه مع ايفان عن قناعة تامة .

ان حالات عدم الاضطراد هذه في صوت ايفان هي دقيقـة جدا ولا يجري التعبير عنها بالكلمة بقدر ما هو بالتوقف الذي يأتي في غير محله لو نظرنا اليه من زاوية المعنى الذي ينطوي عليه كلامه وفي تغيير النغمة الذي يصعب فهمه لو نظرنـا اليه من وجهـة نظر صـوته الاول ، وفي الضحـك المفاجىء الذي يأتي في غير محله الخ . فلو أن ذلك الصوت الذي يرد به

ايفان على سميرديكوف كان موحدا ووحيدا ، اي لو كان صوتا مونولوجيا خالصا ، لكانت هذه الظواهر غير ممكنة . لقد كانت نتيجة ترتبت على المقاطعة Interruption ، على تداخل صوتين اثنين في صوت واحد ، تداخل ردين اثنين في رد واحد . بهذه الطريقة تبنى حوارات ايفان مع سميرديكوف قبل الجريمة .

اما بعد ان تم الاغتيال فقد اصبح بناء الحوارات بطريقة مختلفة هنا دور دوستويفسكي يجبر ايفان على ان يتعرف تدريجيا ، بشكل غامض ومعنى مزدوج اول الامر ، ثم بوضوح وجلاء فيما بعد ، يتعرف على ارادته الخفية في انسان اخر . ان ذلك الشيء الذي بدا له رغبة مخفية جدا حتى عن نفسه ذاتها . ومعطلة عن عمد ولهذا فقد بدت بريئة ايضا يتضح ، انها كانت بالنسبة الى سميرديكوف تعبيرا عن ارادة جليا وواضحا ، يحكم تصرفاته ويوجهها . يتضح ان الصوت الثاني عند ايفان هو الذي كان يعلن ويأمر ، وأن سميرديكوف كان مجرد منفذ لارادته ، كان «خادم ريتشارد ، الامين» في الحوارين الاثنين الاولين يقتنع ايفان انه كان متورطا في الجريمة ، على الاقل من الناحية الداخلية ، ذلك انه تمناها فعلا وانه عبر عن رغبته هذه للاخر بمعنى لا يحتمل التأويل . اما في الحوار الاخير فانه يتعرف حتى على مشاركته الخارجية والملموسة في الجريمة .

سنعير اهتمامنا للحظة التالية . في البداية يستقبل سميرديكوف صوت ايفان على انه صوت كامل ومونولوجي . لقد استمع الى موعظته التي يقول فيها ان كل شيء مسموح به ، بوصفها كلمة معلم موهوب وواثق من نفسه . انه لم يفهم في البداية ان صوت ايفان قد انقسم الى صوتين وان نغمته الواثقة والمقنعة كان يستعملها لاقناع نفسه بالذات ، وليس من اجل الابلاغ المقتنع تماما عن وجهات نظره الى الاخر .

شبيه بذلك موقف كل من شاتوف ، وكيريللوف ، وبيونز فيرخوفينسكي تجاه ستافروجين . ان كل واحد من هؤلاء يسير خلف ستافروجين بوصفه معلما ، وهو يتلقى صوته على انه صوت كامل وواثق من نفسه . لقد اعتقدوا جميعا انه تحدث معهم حديث مرب مع تلميذ ، اما في

الواقع فقد جعل منهم مشاركين في حواره الداخلي اليائس الذي حاول ان يقنع نفسهُ فيه لا ان يقنعهم هم . والان يسمع ستافروجين من كل واحد منهم كلماتهِ هو (ستافروجين) الشخصية ، ولكن بعد ان اسبغت عليها نبرة مونولوجية قوية . انه يستطيع هو نفسه الان ان يكرر هذه الكلمات ولكن بنبرة ساخرة ، لا بنبرة القناعة . لم يتمكن من اقناع نفسه بأي شيء ، وكان شاقا عليه ان يصغي الى الناس المقتنعين به . هذا ما تستند اليه حوارات ستافروجين مع كل من اتباعه الثلاثة .

«ـ هل تعلم (يقول شاتوف لستافروجين ـ م . باختين) ، من هو الشعب «المبشر بالله» ، الوحيد الان في جميع انحاء الارض ، الذي سيأتي لبعث العالم وانقاذه باسم الاله الجديد ، والذي سلمت اليه وحده مفاتيح الحياة والكلمة الجديدة .. هل تعرف انت من هو هذا الشعب ، وما اسمه ؟

ـ قياسا على طريقتك يتعين علي حتما ان استنتج ، وبسرعة قصوى كما يخيل لي ، ان هذا الشعب هو الشعب الروسي ..

ـ ها انت تسخر ، يا لهذا الجيل ! شاتوف كاد ينطلق .

ـ أهدأ ، ارجوك ، على العكس تماما ، فقد انتظرت بالضبط شيئا من هذا النوع .

ـ انتظرت شيئا من هذا النوع ؟ وهذه الكلمات اليست مألوفة لديك ؟

ـ مألوفة جدا أنا اتلمس جدا ما ترمي اليه . ان عبارتك كلها ، بل وتعبيرك كله «المبشر بالله» ، هو مجرد استنتاج من الحديث الذي تبادلناه انا وانت ، والذي جرى قبل ما يزيد على عامين ، عندما كنا في الخارج ، وقبيل مغادرتنا الى امريكا .. بالقدر الذي استطيع ان اتذكر الان على الاقل .

ـ ان هذه العبارة هي عبارتك بالكامل ، وليست عبارتي . انها عبارتك شخصيا وليست مجرد استنتاج من حديثنا . حتى انه لم يكن هناك ما تسميه حوار «نا» : كان هناك معلم يتنبأ بكلمات هائلة ، وكان هناك تلميذ بعث من بين الاموات . انا كنت ذلك التلميذ ، بينما كنت انت المعلم» (المجلد السابع ص ٢٦١ ـ ٢٦٢) .

ان نغمة ستافروجين الواثقة التي تحدث بها آنذاك وهو في الخارج

حول الشعب «المبشر بالله» . نغمـة «المعلم المتنبىء بكلمات هـائلة» . هذه النغمة تفسرها رغبته في اقناع نفسه هو بالذات في واقع الحال . ان كلماته مع نبرتها المقنعة كانت موجهة الى نفسه ذاتها كانت ردا جهريا من ردود حواره الداخلي : «لم أكن امزح معك آنذاك ، عندما كنت احاول اقناعك ، انما كنت ، ربما احاول قبل ذلك ان اقنع نفسي قبلك ـ نطق ستافروجين ذلك بطريقة تبعث على الحيرة» .

ان نبرة القناعة العميقة في احاديث ابطال دوستويفسكي هي في اغلب الحالات مجرد نتيجة لكون الكلمة المنطوقة تعتبر ردا من ردود حوار داخلي وانه يتعين عليها ان تقنع المتحدث نفسه . ان التصعيد من النبرة الاقناعية يفضح التناقض الداخلي للصوت الاخر للبطل . ليس لدى ابطال دوستويفسكي ابدا تقريبا كلمة يمكنها ان تكون خالية تماما من صراعات داخلية .

ان بامكان ستافروجين ان يسمع ، حتى في احاديث كيريللوف وفيرخوفنسكي ، صوته الشخصي مع تغيير في النبرة : عند كيريللوف بنبرة اقناعية مهووسة ، وعند بيوتر فيرخوفنسكي بنبرة مبالغ فيها بوقاحة .

تعتبر حوارات راسكولنيكوف مع بورفيري نمطا خاصا للحوار رغما انها شبيهة في الظاهر شبها كبيرا بحوارات ايفان مع سميرديكوف قبيل اغتيال فيودور بافلوفيتش . يتكلم بورفيري بالتلميحات وهو يخاطب الصوت الخفي عند راسكولنيكوف . اما راسكولنيكوف فيحاول ان يمثل دوره بدقة وبحذر شديد . اما هدف بورفيري فيرمي الى اجبار الصوت الداخلي لراسكولنيكوف على التفجر وتكوين عدم اضطراد داخل ردوده (ردود راسكولنيكوف) التي يؤديها بمهارة وحذر . ولهذا تتغلغل الى كلمات ونبرات دور راسكولنيكوف طوال الوقت كلمات ونبرات حقيقية من صوته الحقيقي . ان بورفيري ، بسبب دور التابع المصدق الذي اخذه على عاتقه يجبر هو ايضا وجهه الحقيقي للانسان الواثق على الظهور أحيانا . وبين الردود الوهمية لهذا المتحاور او ذاك تلتقي فجأة وتتقاطع فيما بينها مجموعتان اثنتان من الردود الحقيقية ، كلمتان اثنتان حقيقتان ، ونظرتان انسانيتان

اثنتان حقيقتان . ولهذا السبب فان حوارا من خطة معينة ـ يتظاهر بها ـ ينتقل من وقت لاخر الى خطة اخرى حقيقية ، ولكن للحظة قصيرة فقط . وخلال الحوار الاخير حسب يتحقق التحطيم الفعال للخطة التي يجري التظاهر بها . كما يتحقق خروج الكلمة التام والنهائي الى الخطة الحقيقية .

اليكم هذا التفجر المفاجىء للاسفار عن الخطة الحقيقية .

بورفيري بيتروفيتش يتخلى في بداية حديثه الاخير مع راسكولنيكوف على اثر اعتراف ميكولكا ، يتخلى في الظاهر ، عن كل شكوكه ، غير انه سرعان ما يفاجىء راسكولنيكوف باعلانه ان ميكولكا لا يمكن ابدا ان يقتل :

« .. كلا ، لا دخل هنا لميكولكا ، يا عزيزي روديون رومانوفيتش ، ميكولكا لم يكن هو القاتل !

لقد كانت هذه الكلمات الاخيرة مفاجئة جدا خصوصا بعد كل الذي كان قد قيل قبل ذلك والذي كان اشبه بالتنازل . لقد اخذ جسم راسكولنيكوف يرتعش كله وكأن نصلا حادا اخترقه .

ـ وهكذا .. فمن الذي .. قتل اذن ؟ .. ـ لم يتمالك عن السؤال بصوت يكاد يختنق . بورفيري بيتروفيتش ارتد ايضا الى الخلف بصورة مفاجئة ايضا وكأنه بوغت بهذا السؤال .

ـ ماذا تعني بـ من القاتل ؟ اعاد صيغة السؤال بالضبط كما لو انه لم يصدق اذنيه ، ـ اجل ، **انت** الذي قتلت ، ياروديون رومانوفيتش ! انت الذي قتلت .. ـ اردف وهو يقول ذلك همسا تقريبا ، ولكن بصوت واثق تماما .

قفز راسكولنيكوف من الاريكة ، وبعد ان وقف بضع ثوان عاد وجلس من جديد ، دون ان ينبس ولا بكلمة واحدة . وفجأة امتلأ وجهه كله بتشنجات صغيرة .

ـ لست انا القاتل ، قال راسكولنيكوف همسا تقريبا ، مثلما يفعل الاطفال تماما وقد ضبطوا متلبسين بالجرم» (المجلد الخامس ،ص ٤٧٦) .

للحوار الاعتراني اهمية ضخمة عند دوستويفسكي ومهما كان امر دور الانسان الاخر بوصفه«اخر» فانه ـالدور ـ يبرز هنا بوضوح . سنتوقف

قليلا عند حوار ستافروجين مع تيخون وقوفنا عند نموذج خالص للحوار الاعترافي .

ان كل تكوين ستافروجين في هذا الحوار يتحدد بموقفه المزدوج من «الاخر» : استحالة الاستغناء عن حكمه وصفحه ، كذلك بمعاداته واعتراضه على هذا الحكم وعلى هذا الصفح . بهذا ايضا تتحدد كل حالات عدم الاضطراد في كلامه وفي ايماءاته وجيستاته Gesture كما تتحدد التقلبات الحادة في مزاجه ونغماته ، وتحفظاته المستمرة ، واستباق ردود تيخون والرد الحاسم على هذه الردود . يبدو وكأن شخصين اثنين يتحدثان مع تيخون ، شخصين يندمجان في شخص واحد وسط حالة من عدم الاضطراد Interruption . في وجه تيخون يقوم صوتان اثنان ينجذب نحو صراعهما الداخلي بوصفه مشاركا فيه .

«بعد كلمات الترحيب الاولى التي تنطق ، لسبب ما ، بارتباك متبادل ، بسرعة وبتلعثم ، قاد تيخون ضيفه الى مكتبه ، ودعاه ليأخذ مكانه على الاريكة وكأنه كان على عجلة من امره ، اما هو فقد جلس في كرسي مجدول كان موجودا بالقرب منه . الغريب في الامر ان نيكولاي فسيفولودفيتش كان مرتبكا جدا . يبدو وكأنه بيت العزم على القيام بشيء ما يقيني جدا ولا يقبل الجدال ، الا انه في الوقت نفسه مما يفوق طاقته تقريبا . لقد القى نظرةً على المكتب من حوله استغرقت لحظات الا انه واضح انه لم يلاحظ شيئا مما نظر اليه ، وقد استغرق في التفكير ربما دون ان يعرف بأي شيء كان يفكر . ان الهدوء هو الذي اعاده الى نفسه ، فبدا له تيخون فجأة وقد غض طرفه باستحياء وابتسامة فاترة أقحمت نفسها على ثغره . لقد اثار فيه ذلك في الحال الاشمئزاز والاحتجاج . فاراد ان ينهض من مكانه ويخرج . لقد اعتقد ان تيخون كان ثملا تماما ، غير ان الاخير رفع بصره فجأة ووجه اليه نظرة ثابتة مليئة بالافكار بالاضافة الى انها كانت ذات تعبير مفاجيء وغامض كاد ان يجفل بسببه . وهكذا فقد اتضح له امر اخر تماما ، اتضح له ان تيخون يعرف السبب الذي دفعه الى زيارته ، وانه اخطر مسبقا (على الرغم من ان احدا لم يكن يعرف هذا السبب في جميع انحاء العالم) وانه لم يشأ ان

يبادر الى الحديث فرحمة به . وخوفا من ان يذله»[٢٨] .

ان التغيرات المفاجئة في مزاج ونغمة ستافروجين هي التي تحدد كل الحوار التالي ، مرة يرجح هذا الصوت ، ومرة يرجح الاخر ، غير ان ردود ستافروجين تبنى في الاغلب بوصفها اندماجا وسط حالة من عدم الاضطراد بين الصوتين معا .

«لقد كانت هذه الاكتشافات قاسية وغير منطقية (حول زيارة الشيطان لستافروجين م . باختين) وبالفعل فقد كانت وكأنها تصدر عن انسان اصابه مس من جنون . غير ان نيكولاي فسيفولودوفيتش كان يتحدث اثناء ذلك بصراحة غريبة لم يعهدها احد فيه من قبل وبسلامة طوية لا تلائمه ابدا بحيث يخيل الى من يعرفه ، ان الانسان الذي كان فيه سابقا قد اختفى فجأة وبلا تعمد . انه لم يخجل ابدا من اظهار ذلك الخوف اذي اظهره وهو يتحدث عن اشباحه . غير ان ذلك لم يدم الا لحظة ليختفي هو الاخر فجأة ، مثلما ظهر فجأة .

ـ كل هذا هذر ، ـ قال ذلك بسرعة دون ان يستطيع مداراة تكدره ، ثم تذكر فجأة . ـ يتعين علي ان ازور الطبيب» .

وبعد ذلك بقليل : « .. غير ان كل ذلك مجـرد هذر . سـأذهب الى الطبيب ، وكل هذا هذر ، هذر رهيب . كل ما في الامر اني كنت في حالات مختلفة ، وهذا كل ما في الامر . ونظرا لاني اضفت الان هذه الـ .. عبارة ، فستعتقد في اغلب الظن ، اني ما ازال اشك ولا اصدق ان هذا انا ، وليس شيطانا فعلا»[٢٩] .

هنا في البداية ينتصر تماما واحد من اصوات ستافروجين بحيث يخيل ان «الانسان الذي كان فيه سابقا قد اختفى فجأة وبلا تعمـد» . غير ان الصوت الثاني يعود بعد ذلك من جديد ، ويجري تغير حاد في النغمة وتتكسر الردود . يحدث استباق نموذجي لرد فعل تيخون ولكل الظواهر المصاحبة له والمعروفة من جانبنا .

واخيرا ، وقبل ان يسلم الى تيخون اوراق اعترافـه يقطع الصـوت الثاني عند ستافروجين عليه كلامه ويعترض على نواياه معلنا بذلك استقلاله

عن الاخر واحتقاره للاخر ، بحيث يكون في موقف يتعارض تماما مع خطة اعترافه ومع النغمة نفسها لهذا الاعلان .

« ـ اصغوا ، انا لا احب الجـواسيس وعلماء النفس ، عـلى الاقل اولئك منهم الذين يريدون التسلل الى روحي . لم ادع احدا للدخـول الى روحي . ولست بحاجة الى احد ، فانا استطيع ان اتدبر أمري بنفسي . انكم تعتقدون اني أخشاكم ، ـ رفع صوته وراسه بتحد ـ انكم مقتنعون تماما اني جئت اليكم لاكشف امـامكم واحدا من اسـراري «الرهيبة» ، وانكم تنتظرونه بكل ما اوتيتم من فضول خفي انتم اهل له . حسن ، عليكم ان تعلموا اني لن اكشف لكم عن شيء . ولا عن اي سر ، لاني استطيع تماما الاستغناء عنكم» .

ان بنية هذا الرد وادارته للحوار على العموم شبيهان بتلك الظواهر التي درسناها في «مذكرات من داخل القبو» . ان الميل الى اللانهائية الرديئة بخصوص المواقف من «الاخر» يظهر هنا ، ربما ، حتى في شكل يمتاز بمزيد من الحدة .

تيخون يعرف انه يتعين عليه ان يكون بالنسبة الى ستافروجين ممثلا لـ«الاخر» كما هو عليه ، وان صوته يتعارض لا مع الصوت المونولوجي عند ستافروجين وانما يتغلغل الى حواره الداخلي ، حيث يكون مكان «الاخر» قد تحدد بشكل من الاشكال .

«اجبني على السؤال التالي ، ولكن بصدق ، ثم لي وحدي ، لي فقط ، قال تيخون ذلك بصوت اخر تماما ـ اذا غفر لك احدهم ذلك (اشار تيخون الى الاوراق) واحد لا من اولئك الذين تحترمهم او تخشاهم ، بل لم يسبق لك ان رأيته ، انسان لن تراه مرة اخرى ، قرأ اعترافك الرهيب وهو صامت ، هل سيكون وقع ذلك عليك اسهل بسبب هذه افكرة ام لا ؟

ـ اسهل ، ـ اجاب ستافروجين بصوت خافت ـ فلو انك غفرت لي لكان ذلك اسهل على نفسي بكثير ، اضاف وقد غض طرفه .

ـ من اجـل ان تغفـر لي انت ايضـا ـ تمتم تيخـون بصـوت مفعم بالتأثر» .

هنا تبرز بكل جلاء الوظائف في حوار الانسان الاخر كما هو عليه ، يفتقر الى ملموسية اجتماعية وبراجماتيكية حياتية . ان هذا الانسان الاخر ـ «الانسان غير المعروف ، الذي لن تتعرف عليه ابدا» ، ـ ينفذ وظائفه في الحوار خارج المحور وخارج مواصفاته المحورية ، بوصفه انسانا في انسان» خالصا ، ممثلا لـ«كل الاخرين» بالنسبة للـ«أنا» . ونتيجة لهذا الطرح لـ«الاخر» فان المعاشرة تتخذ طابعا خاصا وتصبح في الجانب الاخر من كل الاشكال والصيغ الاجتماعية الملموسة والحقيقية (العائلية ، والطبقية ، والفئوية ، والاهتمامات الحياتية)[41] .

سنتوقف عند مكان اخر ايضا ، حيث تتكشف وظيفة «الاخر» هذه ، «الاخر» كما هو عليه ومهما كان امره ، بجلاء تام .

«الزائر السوي» يعود ليلا الى زوسيما وفي نيته ان يقتله ، وذلك بعد اعترافه امام زوسيما نفسه بجريمته الحقيقية وعشية الاعلان عن توبته امام الملأ . لقد سيطر عليه في هذه الاثناء كره شديد لـ«الاخر» كما هو عليه . اليكم كيف يصور مزاجه :

«خرجت انذاك من عندك وسط الظلام ، همت على وجهي في الشوارع وكنت في صراع دائم مع نفسي ، شعرت فجأة بأني اكرهك لدرجة بحيث كاد صدري يختنق . «والان هكذا فكرت في نفسي ، هو الوحيد الذي قيدني ، هو قاضيّ الوحيد ، لم يعد بامكاني التخلص من حكم الاعدام الذي ينتظرني غدا ، ذلك انه يعرف كل شيء» . ولم يكن ذلك لاني كنت اخشى ان تشي بي (لم يكن لهذه الفكرة ان تخطر ببالي) ، ولكني اعتقد : «كيف سأتمكن من ان ارفع نظري اليه اذا امتنعت عن ان اشي بنفسي ؟» وحتى لو عشت وراء البحار والجبال ، فلن يغير ذلك بالنسبة لي من الامر شيئا طالما كنت حيا ، فلن استطيع تحمل فكرة انك حي وانك تعرف كل شيء وانك تدينني لقد كرهتك ، كما لو انك كنت السبب في كل هذا ، وانك مسؤول عن كل هذا» (المجلد التاسع ، ص ٣٩٠ ـ ٣٩١) .

ان صوت «الاخر» الحقيقي في الحوارات الاعترافية يقدم دائما في وضع مشابه وغير محوري بشكل بارز . ولكن هذا الوضع لـ«الاخر» مع انه

لم يكن بشكل عارٍ ومكشوف تماما ، الا انه هو الذي يحدد كل الحوارات الجوهرية ، بلا استثناء ، عند دوستويفسكي : انها قد جري تحضيـرها بواسطة المحور ، ولكن نقاط الذروة فيهـا ـ قمم الحوارات ـ تسمـو فوق المحور في مجال مجرد لعلاقة الانسان بالانسان الخالصة .

بهذا نختتم حديثنا عن انماط الحوار ، مع اننا ما نزال بعيدين عن استنفادها جميعا . بالاضافة الى ذلك ، فان لكل نمط فيها تفرعات عديدة لم نعن ابدا بالتطرق اليها . ولكن مبدأ البناء واحد دائما وفي كل الحالات . في كل مكان : **تقاطع ، تجاوب او عدم اضطراد لردود الحوار المكشوف مع ردود الحوار الداخلي للابطال** . وفي كل مكـان : **مجموعـة محددة من الافكـار ، والاراء والكلمات تجري على السنة عدد من الاصوات غير المندمجة ، وتتردد على كل منها بطريقة مغايرة** . ان المادة التي يبحث عنها المؤلف لا تتكون ابدا في هذه المجموعة من الافكار . بذاتها ، بوصفها شيئا ما حياديا ومـطابقا لذاته . كلا ، ان المادة التي يبحث عنها المؤلف تتكون بالضبط من **امـرار الثيمة على اصوات متعددة ومتنوعة ، من تعددية اصواتها وتنوع اصواتها** المبدئية التي لا يمكن الغاؤها اذا جاز التعبير . ان نفس توزيع الاصوات وعلاقاتها المتبادلة هو ما يثير اهتمام دوستويفسكي .

وهكـذا فان الحـوار الخارجي الذي يجـري التعبير عنـه بـطريقـة انشـائية ، يرتبط ارتباطا وثيقا بالحوار الداخلي ، اي مع الحوار المجهري ، ويرتكز اليه في حالات معينة . وكلا هذين الحوارين مرتبطان ارتباطا وثيقا بحـوار الرواية الكبـير مأخـوذة ككل والذي يشملهمـا معا . ان روايـات دوستويفسكي هي روايات حوارية تماما.

ان الموقف الحواري من العالم ، كما رأينا ، يتغلغل حتى في الأعمال الابداعية الاخرى عند دوستويفسكي ابتداء من «الناس الفقراء» ولهذا فان الطبيعة الحوارية للكلمة تتكشف في هذا الموقف بقوة هائلة وملموسية حادة . ان دراسة هذه الطبيعة بواسـطة ما بعـد علم اللغة ، خصـوصا دراسـة الاغراض المتعددة الاشكال للكلمة **المزدوجة الصوت** وتأثيراتها على مختلف جوانب بناء الكلام هذه الدراسة تجد في هذه الاعمال الابداعية مادة غنية جدا .

وكـأي فنان كلمـة عظيم ، استـطاع دوستويفسكي ان يصغي الى جوانب جديدة للكلمة فيستدرجها الى الوعي الابداعي الفني ، وان يصغي كذلك الى اعماق جديدة فيها (الكلمة) لم تستخدم من قبل الفنـانين الذين سبقـوه الا استخداما خافتـا وضعيفا . ان دوستـويفسكي لم يعن فقط بوظائف الكلمة ، التعبيرية والتصويرية الاعتيادية بالنسبة للفنان ، كما ان اهتمامه لم يقتصر على القدرة عـلى اعادة خلق الخصـوصية الاجتمـاعية والفردية لكلام الشخصيات ـ الاهم من ذلك كله بالنسبة اليه هو التـأثير المتبادل الحواري بين انواع الكلام مهما كانت خصائصها اللغويـة . لقد كانت الكلمة نفسها بالفعل ، المادة الرئيسية لتصويره ، زد على ذلك انهـا كلمـة **كاملة الدلالة** . ان اعمـال دوستويفسكي الادبيـة هي كلمة حـول الكلمة ، كلمة موجهة الى الكلمة . ان الكلمة المصـورة تجتمع مـع الكلمة المصورة على مستوى واحد وبحقوق متكافئة . انهما تتغلغلان ببعضهما . وتتراكمان على بعضهما من زوايا حوارية مختلفة . ونتيجة لهذا الالتقـاء تتكشف وتبرز بوضوح وجلاء الجوانب الجديدة والوظائف الجديدة للكلمة ، هذه الجوانب والوظائف التي حاولنا تشخيصها في هذا الفصل .

# الخاتمـــة

حاولنا في دراستنا هذه ان نكشف عن خصـوصية دوستـويفسكي بوصفه فنانا ، لقد جاء باشكال جديدة للرؤيا الفنية ، وبذلك استطاع ان يكتشف ويرى جوانب جديدة للانسان ولحياته . لقد تركز اهتمامنا على ذلك الموقف الفني الجديد الذي مكنه من توسيع افق الرؤيا الفنية ، مثلما مكنه من النظر الى الانسان من زاوية نظرة فنية ، مختلفة تماما .

لقد اوجد دوستويفسكي ، وهو يواصل العمل بـ«الخط الحواري» في تطور النثر الاوربي الفني ، غرضا صنفيا جديـدا للرواية ـ هي الروايـة المتعددة الاصوات التي حاولنا ان نسلط الضوء في عملنا هذا على خصائصها التجديدية . اننا نعتبر ايجاد الرواية المتعددة الاصوات خطوة هائلة الى امام لا بالنسبة لتطور النثر الروائي الفني حسب ، اي بالنسبة الى جميع الاصناف التي تطورت ضمن مدار الرواية ، بل وعلى العموم ، حتى بالنسبة لتطور التفكير الفني للبشرية . يساورنا الاعتقاد ان هناك مجالا للحديث مباشرة حول تفكير فني متعدد الاصوات وخاص يتجاوز حـدود الصنف الادبي الروائي . وتقع في متناول هذا التفكير تلك الجوانب عند الانسان ، وبالدرجة الاولى الوعي الانساني المفكر والمجـال الحواري في حيـاته اليـومية هـذه الجوانب التي تستعصي على الاستيعاب الفني من قبل المواقف والمنطلقات المونولوجية .

وفي الوقت الحاضر تعتبر رواية دوستويفسكي ، ربما ، النموذج الاكثر تأثيرا في الغرب . ويقتفي أثر دوستويفسكي بوصفه فنانا ، اشخاص من مختلف الايديولوجيات ، وكثيرا ما تكون هذه الايديولوجيات من ذلك النوع المعادي لايديولوجيا دوستويفسكي نفسه : ان ارادته الفنية تستبعد المبدأ المتعدد الاصوات الجديد الذي اكتشفه بخصوص التفكير الفني .

ولكن هل يعني هذا ان الرواية المتعددة الاصوات التي اكتشفت يوما ما ، تلغي الاشكال المونولوجية للرواية ، بوصفها اشكالا اصبحت قديمة وفاقدة لمبررات وجودها ؟ كلا ، طبعا ، ان اي صنف جديد لم يلغ وهو يظهر الى الوجود ابدا ولم يحل محل اي اصناف كان لها وجودها من قبل . اي صنف جديد يكمل الاصناف القديمة ويضاف اليها حسب ، الا انه يعمل طبعا على توسيع دائرة الاصناف القائمة . حقا ان لكل صنف مجال وجوده ، الخاص به وحده ، والذي لا يمكن ان يشغل من جانب صنف اخر . ولهذا فان ظهور الرواية المتعددة الاصوات لا يعطل ولا يحد ، بأي شكل من الاشكال ، من التطور المقبل والمثمر الخاص بالاشكال المونولوجية للرواية (رواية السيرة الذاتية ، والتاريخية ، والمعاشية ، والرواية ـ الملحمة الخ) . ذلك انه ستكون موجودة دائما وستتوسع مثل تلك المجالات في الحياة اليومية للانسان والطبيعة ، التي ستحتاج بالضبط الى اشكال موضوعية ومنجزة ، اي مونولوجية ، خاصة بالوعي الفني ولكننا نعود فنؤكد القول بان **الوعي الانساني المفكر والمجال الحواري لوجود هذا الوعي** بكل ما فيه من عمق وخاصية نوعية ، كل ذلك يستعصي على التناوب الفني المونولوجي . انها اصبحت مادة للتصوير الفني بحق وذلك لاول مرة في الرواية المتعددة الاصوات عند دوستويفسكي .

وهكذا لا يستطيع اي صنف فني جديد ان يعطل ولا ان يحل محل الاصناف القديمة . ولكن في الوقت نفسه ، كل صنف جديد مهم وجوهري يظهر الى الوجود مرة ، يستطيع ان يمارس تأثيره على كل دائرة الاصناف القديمة . ان الصنف الجديد يجعل الاصناف القديمة اكثر وعيا ، ان جاز التعبير . انه يضطرها الى ان تعي امكانياتها وحدودها فهما احسن ، اي ان تذلل سمة

الصنف الجديد يجعل الاصناف القديمة اكثر وعيا ، ان جاز التعبير . انه يضطرها الى ان تعي امكانياتها وحدودها فهما احسن ، اي ان تذلل سمة السذاجة فيها . هكذا كان على سبيل المثال ، تأثير الرواية بوصفها صنفا ادبيا جديدا ، على كل الاصناف الادبية القديمة : على النوفيلل ، وعلى بوئيما ، وعلى الدراما ، وعلى الشعر الغنائي . بالاضافة الى ذلك فهناك امكانية ان يمارس الصنف الادبي الجديد تأثيرا ايجابيا على الاصناف القديمة ضمن تلك الحدود ، طبعا ، التي تسمح بها طبيعتها الصنفية . هكذا نستطيع ان نقول ، مثلا ، حول «اشاعة الروح الروائي» بدرجة معلومة في الاصناف القديمة في عصر ازدهار الرواية ان تأثير الاصناف الجديدة على القديمة منها يؤدي في اغلب الحالات ، الى تجددها وغناها . يمكن تعميم ذلك ليشمل طبعا حتى الرواية المتعددة الاصوات . وعلى خلفية الابداع الادبي عند دوستويفسكي فان العديد من الاشكال المونولوجية القديمة في الادب اصبحت تبدو ساذجة ومبسطة . ومن هذه الزاوية فان تأثير رواية دوستويفسكي المتعددة الاصوات كان مثمرا جدا حتى على اشكال الادب المونولوجية .

ان الراوية المتعددة الاصوات تتقدم بمطالبها الجديدة حتى بالنسبة الى التفكير الاستيتيكي . ان هذا النوع من التفكير الذي تربى على الاشكال المونولوجية للرؤيا الفنية والمتشبع بها بعمق ، سيكون ميالا الى ان يرى في هذه الاشكال اشكالا مطلقة بحيث لا يرى لها حدودا .

ولهذا السبب بالذات ما يزال الميل الى اسباغ الطابع المونولوجي على روايات دوستويفسكي قويا حتى الوقت الحاضر . ان هذا الميل يجري التعبير عنه من خلال السعي لتقديم تعريفات منجزة خاصة بالابطال في العديد من الدراسات التحليلية ، ومن خلال الاصرار على وجود فكرة مونولوجية للمؤلف مهما كلف الامر ، والبحث في كل مكان عن مشابهة خارجية للحياة اليومية الخ . ان هؤلاء يتجاهلون او ينفون النزعة اللاانجازية المبدئية والكشف بواسطة الحوار عن عالم دوستويفسكي الفني ، اي يتجاهلون او ينفون جوهره بالذات .

ان الوعي العلمي عند الانسان المعاصر تعلم كيف يسترشـد وسط الظروف المعقدة بـ«العالم الاجتمـاعي» دون ان ينزعـج من اي «نزعـات غامضة» بل تعود على ان يراعيها ويحسب حسابها . ان عالم انشتاين بما فيه من تعدد في الانظمة الحسابية اصبح مألوفا منذ زمن بعيد من قبل هذا الوعي . ولكن في ميدان الادراك الفني هناك من لا يزال يصر احيانا على اكثر التعريفات والتحديدات فظاظة وسذاجة ، هذه التعريفات التي لا يمكنها ان تكون حقيقية بشكل قصدي .

من الضروري جدا التنازل عن الخبرة المونولوجية من اجل ان نألف ذلك المجال الفني الجديد الذي اكتشفه دوستويفسكي وان نسترشد بذلك النموذج الفني الاكثر تعقيدا الذي اوجده دوستويفسكي للعالم .

# الهوامش

## هوامش الفصل الاول

١ ـ ب. م. انجلجاردت . «الرواية الايديولوجية عند دوستويفسكي» . انظر «ف. م. دوستويفسكي . مقالات ومواد» ، مجموعة مقالات ، الجزء الثاني . تحرير اي. س. دولينين . موسكو ـ لينينغراد ، دار نشر «ميسل» ، عام ١٩٢٤ ، ص ٧١ .

٢ ـ Julius Meier - Grafe . Dostojewski der Dichter . Bertin, 1926 , s. 189 .

تم الاقتباس من خلال الدراسة الشاملة التي اعدتها ت. ل. موتيليوفا «دوستويفسكي والادب العالمي (دعوة لطرح مشكلة)» . نشرت هذه الدراسة في كتاب يضم مجموعة بحوث من اصدارات اكاديمية العلوم السوفيتية بعنوان «ابداع ف. م. دوستويفسكي» . موسكو ١٩٥٩ ، ص ٢٩ .

٣ ـ اي الكشف عن الدوافع العملية والحياتية .

٤ ـ هذا لا يعني ، طبعا ، ان دوستويفسكي كان معزولا داخل تاريخ الرواية ، وانه لم يكن هنا اسلاف لنموذج الرواية المتعددة الاصوات التي كونها . ولكن يتعين علينا ان نتجنب الان المسائل التاريخية . ومن اجل ان نحدد بشكل صحيح مكانة دوستويفسكي في التأريخ ومن اجل ان نكشف عن صلاته الجوهرية باسلافه ومعاصريه ، تحتم علينا بالدرجة الاولى ان نكشف عن خصوصيته ، تحتم علينا ان نعرض دوستويفسكي داخل دوستويفسكي ـ ولنفرض ان مثل هذا التحديد سيحمل طابعا استشرافيا وتقريبيا بالمقارنة مع البحوث التاريخية الواسعة . وبدون هذا الاسترشاد التاريخي ستكون البحوث التاريخية سلسلة غير مترابطة الحلقات من المقارنات العفوية . وفي الفصل الرابع فقط من كتابنا هذا سنتناول المشكلة المتعلقة بالتقاليد الصنفية عند دوستويفسكي ، اي المشكلة المتعلقة بالابداع الفني التاريخي .

٥ ـ انظر دراسته : «دوستويفسكي والرواية ـ إلتراجيديا» في كتاب «تخوم واخاديد» ، موسكو ، دار نشر «موساجيت» عام ١٩١٦ .

٦ ـ انظر : «تخوم واخاديد» موسكو «موساجيت» عام ١٩١٦ ، ص ٣٣ ـ ٣٤ .

٧ ـ في وقت لاحق سنقدم تحليلا نقديا لهذا التعريف الذي ياتي به فياجيسلاف إيفانوف .

٨ ـ فياجيسلاف إيفانوف يرتكب هنا خطأ منهجيا كبيرا : انه ينتقل هنا من عقيدة المؤلف مباشرة الى مضمون اعماله الادبية دون المرور الى ذلك من خلال الشكل . وفي مناسبات اخرى يكشف إيفانوف عن فهم صائب للعلاقة المتبادلة بين عقيدة المؤلف والشكل .

٩ ـ يؤكد إيفانوف ، على سبيل المثال ، ان ابطال دوستويفسكي هم ازدواجيون مستنسخون من المؤلف نفسه الذي انبعث مجددا ، والذي يبدو وكأنه غادر في حياته غشاءه الارضي (انظر : «تخوم واخاديد» موسكو ، دار نشر «موساجيت» عام ١٩١٦ ، ص ٣٩ ، ٤٠) .

١٠ ـ انظر : مقالته « **أهمية** دوستويفسكي الاستيتيكية والدينية» في كتاب : «ف. م.

دوستويفسكي . مقالات ومواد» . مجموعة مقالات ، الجزء الاول ، تحرير اي. س. دولينين موسكو ـ لينينغراد ، دار نشر «ميسل» ١٩٢٢ .

١١ ـ المصدر السابق . ص ٢ .

١٢ ـ المصدر السابق . ص ٥ .

١٣ ـ المصدر السابق . ص ١٠ .

١٤ ـ المصدر السابق . ص ٩ .

١٥ ـ نشرت هذه المقالة في الجزء الثاني من «ف. م. دوستويفسكي . مقالات ومواد» عام ١٩٢٤ .

١٦ ـ ليونيد جروسمان . الابداع الفني عند دوستويفسكي . موسكو ، دار نشر الاكاديمية الرسمية للعلوم الفنية ، عام ١٩٢٥ ص ١٦٥ .

١٧ ـ ليونيد جروسمان . المصدر السابق ص ١٧٤ ـ ١٧٥ .

١٨ ـ ليونيد جروسمان . المصدر السابق ص ١٧٨ .

١٩ ـ ليونيد جروسمان . طريق دوستويفسكي . لينينغراد ، دار نشر بروكجاوز ـ إيفرون ، عام ١٩٢٤ ص ٩ـ١٠ .

٢٠ ـ ليونيد جروسمان . المصدر السابق ص ١٧ .

٢١ ـ إن ذلك الاختلاف النوعي للمادة التي يتحدث عنها جروسمان في الدراما ، شيء لا وجود له .

٢٢ ـ لهذا السبب لا تعتبر صحيحة الصيغة التي جاء بها فياجيسلاف إيفانوف : «الرواية ـ التراجيديا» .

٢٣ ـ انظر : ليونيد جروسمان . «طريق دوستويفسكي» . لينينغراد ، دار نشر بروكجاوز ـ إيفرون ، عام ١٩٢٤ ، ص ١٠.

٢٤ ـ سنعود مرة اخرى الى المسرحية الدينية ، وكذلك الى الحوار الفلسفي من النمط الافلاطوني وذلك عند الحديث عن مشكلة التقاليد الصنفية عند دوستويفسكي(انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب) .

٢٥ ـ الكلام لا يدور هنا ، طبعا ، حول الظواهر المتكافئة والمتعارضة ، ولا حول وضع الافكار المجردة الواحدة في مواجهة الاخرى ، وانما حول التعارض المجسد من خلال الحوادث بين الشخصيات المتكاملة .

٢٦ ـ Otto Kaus . Dostoewski und sein Schicksal . Berlin , 1923. s. 36.

٢٧ ـ المصدر السابق . ص ٦٣ .

٢٨ ـ ف. م. دوستويفسكي . مقالات ومواد» . مجموعة مقالات ، الجزء الثاني ، تحرير أي. س. دولينين . موسكو ـ لينينغراد ، دار نشر «ميسل» عام ١٩٢٤ ، ص ٤٨ .

٢٩ ـ المصدر السابق . ص ٦٧ ـ ٦٨ .

٣٠ ـ ب. م. إنجلجاردت «الرواية الايديولوجية عند دوستويفسكي» . المصدر السابق ص ٩٠ .

٣١ ـ ب. م. إنجلجاردت . المصدر السابق ، ص ٩٣ .

٣٢ ـ ب . م. إنجلجاردت . المصدر السابق نفسه .

٣٣ ـ إن ثيمات البرنامج الاول : ١ ـ ثيمة الانسان الروسي الخـارق «الجريمـة والعقـاب» . ٢ ـ ثيمة فاوست الروسي (إيفان كرامازوف) الخ . وثيمات البرنامج الثاني : ١ ـ ثيمة «الابله» ، ٢ ـ ثيمة النزوة التي هي اسيرة الـ «أنا» الشهوانية (ستافروجين) الخ . اما ثيمة البرنامج الثالث فهي : ثيمة الورع الروسي (زوسيما ، اليوشا) . انظر : «ف. م. دوستويفسكي . مقالات ومواد» مجموعة مقالات ، الجزء الثاني ، تحرير اي . س. دولينين ، موسكو ـ لينينغراد ، دار نشر «ميسل» عام ١٩٢٤ ، ص ٩٨ وما بعدها .

٣٤ ـ ب . م. انجلجاردت . «الرواية الايديولوجية عند دوستويفسكي» ص ٩٦ .

٣٥ ـ بالنسبة لايفان كرامازوف مثلما هو بالنسبة لمؤلف «البوئيمات الفلسفية» ، تعتبر الفكرة هي المبدأ الذي يرتكز اليه تصوير العالم ، ولكن الم يكن في الحقيقة كل واحد من ابطال دوستويفسكي مؤلفا .

٣٦ ـ ان الخطة الوحيدة لرواية السيرة الذاتية عند دوستويفسكي«حياة المذنب الاكبر» التي كان منتظرا منها ان تصور تاريخ قيام الوعي ، هذه الخطة بقيت غير منفذة او بكلمة ادق ، تجزات خلال التنفيذ الى سلسلة من الروايات المتعددة الاصوات . انظر : ف. كوماروفيتش «نوئيمة دوستويفسكي التي لم تختتم» . «ف. م. دوستويفسكي ، مقالات ومواد» الجزء الاول .

٣٧ ـ ولكن ، كما قلنا ، من دون مقدمة دراماتيكية للعالم المونولوجي الواحد .

٣٨ ـ حول هذه الخاصية لجوته ، انظر كتاب غ. زيميلل «جوته» (الترجمة الروسية ، دار نشر الاكاديمية الرسمية للعلوم الفنية عام ١٩٢٨) وانظر كذلك F. gundolf'a - Goethe 1976 .

٣٩ ـ لوحات الماضي موجودة فقط في اعمال دوستويفسكي المبكرة (مثلا طفولة فارينكا دوبـرو سيلوفا) .

٤٠ ـ حول حبدوستويفسكي للجريدة تحدث بشكل جيد ل. جروسمان : «لم يعرفدوستويفسكي معنى للكره الذي اشتهر به اناس يشبهونه في تكوينهم العقلي من امثال هوفمان وشوبنهاور وفلوبير ، نحو الصحيفة اليومية . لقد تميز عن هؤلاء بولعه في الاقبال بشغف على قراءة وتأمل الاخبار التي تنشرها الصحف ، وبادانته للكتاب المعاصرين بسبب عدم اهتمامهم بهذه «الحقائق الاكثر صدقا والابعد مغزى» وبحاسة الصحفي الاصيل استطاع ان يعيد تشكيل كامل ملامح اللحظة التاريخية الجارفة من خلال التفاصيل المتفرقة التي تخص اليوم السابق . «هل تصلك جرائد يومية مهما كانت ؟ـ هكذا يسأل في عام ١٨٦٧ واحدة من اللائي كن يراسلنه . ـ سألتك بالله ان تقرئيها ، لايحق الان لاحد التقاعس عن ذلك ، لا من اجل مراعاة المودة ، وانما من اجل ان تصبح الصلات المنـظورة لكل القضـايا الخاصة منها والعامة اقوى واوضـح ...» (ليونيـد جروسمـان . الابداع الفني عنـد دوستويفسكي ، ص ١٦٧) .

٤١ ـ «ف. م. دوستويفسكي . مقالات ومواد» الجزء الثاني ص ١٠٥ .

٤٢ ـ في البداية نشرت مقالة اي. ف. لوناجارسكي في مجلة «العالم الجديد» عام ١٩٢٩ الكتاب

العاشر . ولقدي اعيد نشرها مرات ومرات . سنعتمد في اقتباساتنا من هذه المقالة على نصها المنشور في كتاب يضم مجموعة مقالات بعنوان «ف. م. دوستويفسكي في النقد الروسي» موسكو دار نشر الفني عام ١٩٥٦ ص ٤٠٣ـ٤٢٩ . لقد كتبت مقالة اي. ف. لوناجارسكي بمناسبة صدور الطبعة الاولى لكتابنا حول دوستويفسكي (م.م. باختين . مشاكل الابداع عند دوستويفسكي . لينينغراد ، دار نشر «بريبوي» عام ١٩٢٩) .

٤٣ ـ انظر ، على سبيل المثال ، المقالة القيمة جدا التي كتبها اي. س. دولينين «في مختبر دوستويفسكي ، الابداعي» (قصة تأليف رواية «المراهق») . موسكو ، دار نشر «الكاتب السوفيتي» ، عام ١٩٤٧ .

٤٤ ـ ف. كيربوتين . ف. م. دوستويفسكي ، موسكو ، دار نشر «الكاتب السوفيتي» عام ١٩٤٧ ، ص ٦٣ـ٦٤ .

٤٥ ـ ف. كيربوتين . المصدر السابق ص ٦٤ـ٦٥ .

٤٦ ـ ف. كيربتون . المصدر السابق ص ٦٦ـ٦٧ .

٤٧ ـ فيكتور شكلوفسكي . مع وضد ملاحظات حول دوستويفسكي ، موسكو ، دار نشر «الكاتب السوفيتي» ، عام ١٩٥٧ .

٤٨ ـ مجلة «مشاكل الادب» ، عام ١٩٦٠ العدد ٤ ، ص ٩٨ .

٤٩ ـ فيكتور شكلوفسكي . مع وضد ، ص ٢٥٨ .

٥٠ ـ فيكتور شكلوفسكي . المصدر السابق ، ص ١٧١ ـ ١٧٢ .

٥١ ـ اي. ف. لوناجارسكي هو الاخر يصف بهذه الطريقة العملية الابداعية عند دوستويفسكي : «... من المشكوك فيه ، ان يكون لدى دوستويفسكي برنامج بنيوي ماثل ، ان لم يكن ذلك عند الانتهاء من الرواية ، فعلى الاقل لدى خطة تنفذيها في البداية ، وعند نموها التدريجي .. الاقرب الى المعقول اننا نجد امامنا اتجاه تعددية اصوات خاص بنمط الاقتران ، خاص بتشابك الشخصيات الحرة بشكل مطلق ، ربما كان دوستويفسكي نفسه يهمه جدا ان يعرف النهاية التي سيؤول اليها في اخر المطاف ، التصادم الايديولوجي والاخلاقي بين الشخصيات التي يخلقها (او بكلمة ادق ، المخلوقة في داخله) «ف. م. دوستويفسكي في النقد الروسي» ، ص ٤٠٥) .

٥٢ ـ فيكتور شكوفسكي . مع وضد ، ص ٢٢٣ .

٥٣ ـ ان غالبية مؤلفي مقالات الكتاب لا يوافقون على مفهوم الرواية المتعددة الاصوات .

٥٤ ـ مجموعة مقالات بعنوان «ابداع ف. م. دوستويفسكي» ، موسكو ، دار نشر اكاديمية العلوم السوفيتية ، عام ١٩٥٩ ، ص ٣٤١ـ٣٤٢ .

٥٥ ـ المصدر السابق ص ٣٤٢ .

## هوامش الفصل الثاني

١ ـ ديفوشكين ، وهو في طريقه الى الجنرال ، ينظر الى نفسه في المرآة : «لقد ارتبكت لدرجة شعرت معها شفتي ترتجفان ، وساقي ترتجفان ايضا . ولقد كان لذلك ما يبرره يا

عزيزتي ، اولا ، كنت خجلا من نفسي. لقد نظرت الى المرآة التي كانت على يميني فرايت فيها ما يكفي لان يطير صواب المرأ ... في تلك اللحظة انتبه صاحب السارة الى هيئتي والى بـدلتي . تذكـرت ما سبق لي ان رايتـه في المـرآة : فبـادرت الى قـطع الزر!» (ف. م. دوستـويفسكي . مجموعـة الاعمـال في عشـرة مجلدات . المجلد الاول ، مـوسكـو ، غوسليتيزات ، ١٩٥٦ـ١٩٥٨ ، ص ١٨٦ . ستكون اقتباساتنا من اعمال دوستويفسكي الفنية في المستقبل من هذه الطبعة ، باستثناء حالات قليلة ينبه اليها في حينه ، وهكذا سنكتفي في المستقبـل الى الاشارة الى تسلسـل المجلد ورقم الصفحة في سيـاق النص نفسه) .

لقد رأى ديفوشكين في المرآة ما صورة غوغول وهو يصف المظهر الخارجي والبزة الرسمية لأكاكي اكاكيفيتش ، ولكن هذا بالضبط ما لم يره آكاكي اكاكييفيتش ولم يعه . ان وظيفة المرآة يؤديها تأمل الابطال الدائم والمؤلم لمظهرهم الخارجي ، اما عند غوليادكين فيضطلع بهذه الوظيفة مزدوجة نفسه .

٢ ـ يقدم دوستويفسكي باستمرار لوحات خارجية لابطاله سواء عن طريق المؤلف او عن طريق الرواية او بواسسطة الشخصيات الاخرى في اعماله . ولكن هذه اللوحات لا تحمل عنده وظيفة منجزة للبطل ، ولا تكون صورة قوية ومحددة للمعالم سلفا . ان وظائف هذه السمة او تلك عند البطل لا تتوقف ، طبعا ، على المناهج الفنية التفصيلية فقط المختصة بالكشف عن هذه السمة (عن طريق تشخيص البطل لنفسه ، بواسطة المؤلف ، عن طريق غير مباشر الخ) .

٣ ـ حتى «بروخارجين» يبقى ضمن حدود تلك المادة الغوغولية . وضمن هذه الحدود بقي ، عـلى ما يبـدو ، حتى «الفـودان الحليقـان» اللذان حـطمهمـا دوستـويفسكي . ولكن دوستويفسكي احس هنا ان مبدأه الجديد المسند الى نفس المادة الغوغولية يعتبـر هنا تكرارا وانه يتعين عليه ان يمتلك مادة جديدة غنية بمضمونها . كتب عام ١٨٤٦ الى اخيه يقول : «لقد توقفت عن الكتابة حتى في «الفودان الحليقان» . لقد القيت كل شيء جانبا . ذلك ان كل هذا ليس اكثر من اجترار لما هو قديم ، ومما سبق لي قوله منذ زمن . اما الان فاحس ان هناك افكارا اصيلة وحية ومشرقة تضغط علي لاضعها على الورق . عنـدما انتهيت من كتابه «الفودان الحليقان» اتضح لي ان كل هذا امر بديهي . وبالنسبة لانسان في وضعي تعتبر الرتابة انتحارا» . (ف. م. دوستويفسكي . الرسائل ، المجلد الاول ، مـوسكو ـ لينينغـراد ، غوسيـزدات ، عام ١٩٢٨ ، ص ١٠٠) . انـه يشرع بكتـابة «نتوتيجكا نيزفانوفا» و «السيدة» ، اي انه يحاول ان يدخل مبداه الجديد في مجال اخر ما يزال ضمن العالم الغوغولي («الصورة» . وجزئنا حتى «الانتقام الرهيب») .

٤ ـ لقد استطاع اوسكار وايلد ان يفهم ويحدد بنجاح هذه النزعة الداخلية لعدم الانجاز عند ابطال دوستويفسكي بوصفها خاصية اساية من خواصهم . اليكم ما تقوله حول وايلد بهذا الخصوص ت. ل. موتيلدوفا في بحثها «دوستويفسكي والادب العالمي» : «لقد رأى وايلد الفضل الرئيسي لدوستويفسكي الفنان في كونه «لم يعمد ابدا الى توضيح شخصياته توضيحا كاملا» . ان ابطال دوستويفسكي حسب كلمات وايلد «يدهشـوننا دائمـا بما

يقولونه ويفعلونه ويحتفظون لانفسهم الى النهاية بالسر الابدي للوجود» . مجموعة مقالات «ابداع ف. م. دوستويفسكي» موسكو دار نشر اكاديمية العلوم السوفيتية ١٩٥٩ ص ٣٢) .

٥ ـ « وثائق تخص تاريخ الادب والراي العام» . الاصدار الاول «ف. م. دوستويفسكي» موسكو ، دار نشر تسنترارخيف روسيا الاتحادية ، عام ١٩٢٢ ، ص ١٣ .

٦ ـ « سيرة ذاتية ، رسائل وملاحظات من دفتر مسودات ف. م. دوستويفسكي» بطرسبورغ عام ١٨٨٣ ، ص ٣٧٣ .

٧ ـ في عام ١٨٧٧ كتب دوستويفسكي في «يوميات كاتب» بخصوص «أنا كارينينا» :

« واضح ومفهوم بما لا يدع مجالا للشك ان الشر يغور بعيدا في اعماق البشرية اكثر عن اكثر مما يتصور الاطباء ـ الاجتماعيون وان اي تنظيم للمجتمع لعاجز عن تلافي الشعر ، وان النفوس البشرية ستبقى هي هي بحيث ينبع منها بالذات كل ما هناك من إثم وشذوذ واخيرا ، فان قوانين الروح البشري ما تزال مجهولة وغامضة بالنسبة للعلم ، ما تزال غير محددة وسرية لدرجة تجعل من المتعذر وجود لا اطباء ولا حكام نهائيين وانما يوجد من يقول : (ف. م. دوستويفسكي مجموعة الاعمال الفنية الكاملة . تحرير ب. توماشيفسكي وك. خالابايف ، المجلد الحادي عشر ، موسكو ـ لينينغراد ، غوسيزدات ، ١٩٢٩ ، ص ٢١٠) .

٨ ـ انظر : ف. يرميلوف . ف. م. دوستويفسكي ، موسكو غولبتزدات ، عام ١٩٥٦ .

٩ ـ حقا ان معنى «يعيش» لا ينصرف الى ذلك الزمن الذي يوجد فيه «امس» و «اليوم» ، و «غدا» ، اي ليس الى ذلك الزمن الذي «عاش» فيه الابطال وتجري فيه حياة المؤلف اليومية (سيرته الذاتية) .

١٠ ـ الاقتباس مأخوذ من كتاب ف. ف. ڤينوغرادوف «حول لغة الادب الفني» . موسكو ، غوليتزدات ، عام ١٩٥٩ ، ص ١٤١ـ١٤٢ .

١١ ـ ف. ف. ڤينوغرادوف . المصدر السابق ص ١٤٠ .

١٢ ـ تشيع في عالم دوستويفسكي جرائم القتل (المتخيلة في منظور القاتل) ، وحالات الانتحار ، والجنون . اما حالات الموت الاعتيادي فهي عنده قليلة جدا ، وهو يكتفي بالاخبار عنها عادة وحسب .

## هوامش الفصل الثالث

١ ـ ان المذهب المثالي عند افلاطون ليس مونولوجيا تماما . انه يصبح مونولوجيا صرفا وذلك فقط في تفسيره الكانتي الجديد . ان الحوار الافلاطوني لم يكن ايضا من النمط التعليمي ، وذلك على الرغم من قوة النزعة المونولوجية فيه . سنتحدث عن حوارات افلاطون بتفصيل اكبر فيما بعد ، وذلك عندما نتطرق الى التقاليد الصنفية عند دوستويفسكي (انظر الفصل الرابع) .

٢ ـ «دفاتر مسودات ف. م. دوستويفسكي» موسكو ـ لينينغراد ، دار نشر «اكاديميا» عام ١٩٣٥ ، ص ١٧٩ . إن ل. ب. جروسمان يتحدث عن ذلك جيدا وهو يستند الى كلمات دوستويفسكي نفسه : «الفنان يسمع ويتنبأ ويرى ايضا» ان «عناصر جديدة تظهر وتاتي وهي متعطشة للكلمة الجديدة» ـ كتب في وقت متأخر نسبيا دوستويفسكي نفسه ـ وان هذا ما يجب التقاطه والتعبير عنه» (ل. ب. جروسمان . دوستويفسكي فنانا . مجموعة مقالات بعنوان «ابداع ف. م. دوستويفسكي» . موسكو دار نشر اكاديمية العلوم السوفيتية ، عام ١٩٥٩ ، ص ٣٦٦) .

٣ ـ اثار هذا الكتاب ، الذي صدر اثناء كتابة دوستويفسكي «الجريمة والعقاب» صدى كبيرا في روسيا . انظر حول هذا الموضوع بحث ف. إي . يفنين رواية «الجريمة والعقاب» . المصدر السابق ص ١٥٣ـ١٥٧ .

٤ ـ انظر حول هذا الموضوع بحث ف. اي. يفنين رواية «الابالسة» المصدر السابق ص ٢٢٨ـ٢٢٩ .

٥ ـ أنظر حول هذا الموضوع كتاب اي. س. دولينين «في مختبر دوستويفسكي الابداعي» . موسكو ، دار نشر «الكاتب السوفيتي» عام ١٩٤٧ .

٦ ـ ف. م. دوستويفسكي . المجموعة الكاملة للاعمال الفنية ص ١١ـ١٥ .

٧ ـ اننا لا نعني هنا ، طبعا ، الصورة المنجزة والمنغلقة للواقع (نمط ، طبع كاراكتر) ، مزاج) ، بل الكلمة ـ الصورة المفتوحة . إن مثل هذه الصورة ذات النفوذ المثلى التي لا يجري تأملها ، بل التي يقتفون اثرها ، هذه الصورة تخايلت لدوستويفسكي الحد الاخير لمآربه الفنية ، ولكن هذه الصورة لم تعثر على تجسيد لنفسها في اعماله الابداعية .

٨ ـ « سيرة ذاتية ، رسائل وملاحظات من دفتر مسودات ف. م. دوستويفسكي» ، بطرسبورغ ، ١٨٨٣ ، ص ٣٧١ـ٣٧٢ ، ٣٧٤ .

٩ ـ « وثائق تخص تاريخ الادب والراي العام» الاصدار الاول «ف. م. دوستويفسكي» موسكو تسينترارخيف ١٩٢٢ ، ص ٧١ـ٧٢ .

١٠ ـ ف. م. دوستويفسكي الرسائل ، المجلد الثاني ، موسكو ـ لينينغراد ، غوسيزوات ، عام ١٩٣٠ ص ١٧٠ .

١١ ـ المصدر السابق ص ٣٣٣ .

١٢ ـ يقول دوستويفسكي في رسالة بعث بها الى مايكوف : «اريد ان اقدم في القصة الثانية تيخون زادونسكي بوصفه الشخصية الرئيسة تحت اسم اخر ، طبعا ، ولكن الاسقف ايضا سيعيش في ديره بهدوء ... اولعلي اظهر كيانا مقدسا وعظيما وايجابيا . انه ليس كوستانجاغلو ، ليس الالماني (لقد نسيت اسمه) في اوبلوموف .. وليس واحداً من اللابوخيين ، ولا الراحميتوفيين . الحقيقة انني لم اخلق بعد شيئا . انا فقط اقدم تيخون الحقيقي الذي حملته في اعماق صدري منذ فترة طويلة بحماسة» («الرسائل» المجلد الثاني ، ص ٢٦٤) .

١٣ ـ ف. م. دوستويفسكي ، الرسائل ، المجلد الرابع ، غوسليتبزدات ، ١٩٥٩ ص ٥ .

## هوامش الفصل الرابع

١ ـ ليونيد جروسمان . الابداع عند دوستويفسكي . موسكو ، دار نشر اكاديمية العلوم الفنية ، عام ١٩٢٥ ، ص ٥٣ و ٥٦ـ٥٧ .

٢ ـ المصدر السابق ، ص ٦١ و ٦٢ .

٣ ـ لم تصلنا هجائياته ، غير ان اسماءها مذكورة عند ديوجين لابرتسيي .

٤ ـ ان لظاهرة الضحك المختزل اهمية كبيرة جدا في الادب العالمي . إن الضحك المختزل يفتقر الى التعبير المباشر ، إنه على حد تعبير البعض «لا يسمع له صوت» ولكن اثره يبقى في بنية الصورة والكلمة ، يحزر فيها . واذا أزلنا التصرف بكلمات غوغول امكننا الحديث بشأن «الضحك المخفي عن العالم» . اننا نلتقي بهذا النوع من الضحك عند دوستويفسكي .

٥ ـ فارون يصور في «اليومينيديات» (الصافحات) (مقاطع اهواء من قبيل حب الرفعة وجشع المال على انها نوع من الجنون .

٦ ـ حياتان ـ واحدة رسمية واخرى كرنفالية ـ وجدتا حتى في العالم العتيق ، ولكن لم يكن بينهما هناك ابدا مثل هذه الفجوة (خصوصا في بلاد اليونان) .

٧ ـ تناولت الثقافة الشعبية الكرنفالية خلال القرون الوسطى وعصر النهضة (وجزئيا حتى في العصر اليوناني والروماني) ، وذلك في كتابي «رابليه والثقافة الشعبية خلال القرون الوسطى وعصر النهضة» (١٩٤٠) وهو الان يحضر لطبعة جديدة . هناك قدمت قائمة ببليوجرافية خاصة بهذه المسألة .

٨ ـ دوستويفسكي كان يتمتع باطلاع جيد لا على الادب المسيحي القانوني حسب ، بل وعلى ادب الاسفار الدينية ايضا .

٩ ـ لابد من الاشارة هنا الى ذلك التأثير الضخم الذي مارسته النوفيلل «حول ربة البيت العفيفة الافسوسية» (من الساتيريكون) على القرون الوسطى وعصر النهضة . إن هذه النوفيلل المركبة واحدة من اعظم المينيبيات العتيقة (يونانية ورومانية) .

١٠ ـ ولكن مثل هذه المصطلحات الصنفية : «ملحمة» ، «تراجيديا» ، «رعوية» اصبحت معروفة وشائعة عند استعمالها في الادب الحديث ، وهكذا لا تنزعج عندما يطلق على «الحرب والسلم» اسم «ملحمة» وعلى «بوريس غورونوف» ـ تراجيديا ، وعلى «ملاكين من الوسط الراقي رعوية . ولكن المصطلح الصنفي (المينيبيا) غير مألوف (خصوصا في الدراسات الادبية عندنا) ، ولهذا فان تطبيقه على اعمال ادبية من الادب الحديث (دوستويفسكي ، على سبيل المثال) يمكن ان يبدو غريبا ومقحما الى حد ما .

١١ ـ في «يوميات كاتب» انه يطالعنا مرة اخرى في «نصف رسالة احدى الشخصيات» .

١٢ ـ في القرن الثاني عشر كتب سوماروكوف «محادثات في مملكة الاصوات» ، وكذلك كتب أي ف. سوفوروف الذي اصبح فيما بعد قائدا عسكريا : «محادثات في مملكة الاصوات بين الاسكندر المقدوني وهيروسترات» عام ١٧٥٥ .

١٣ ـ الحقيقة ان مقالات من هذا النوع لا تمتلك قوة برهانية حاسمة . إن كل هذه السمات المتشابهة يمكن دحضها بمنطق الصنف نفسه ، خصصا بواسطة منطق العلاقات الكرنفالية الخاصة بالفضح والتحقير والعلاقات الاجتماعية غير المتكافئة .

١٤ ـ لا تستبعد امكانية ان يكون دوستويفسكي قد تعرف على هجائيات فارون . ان الطبعة العلمية لنبذ Fragments فارون صدرت عام ١٨٦٥ . (Riese. Varronis Saturarum rienip-pearum reliquiae. Leipzig, 1865). ان الاهتمام الذي اثاره الكتاب المذكور تعدى حدود الاوساط الفيلولوجية ، ولقد كان بامكان دوستويفسكي ان يتعرف عليه بطريق غير مباشر ، ولربما بواسطة الفيلولوجيين الروس ممن كان على صلة معهم .

١٥ ـ ف. م. دوستويفسكي . المجموعة الكاملة للاعمال الفنية ، المجلد الثالث عشر عام ١٩٣٠ ، ص ٥٢٣ .

١٦ ـ لم يستطع الجنرال بيرفوييدوف حتى وهو في القبر ان يتنازل عن الوعي بهيبته الجنرالية ، فانه يحتج ، باسم هذه الهيبة ، بقوة ضد اقتراح كلينيفيتش («ان يتغلب على حياته» ، معلنا خلال ذلك «لقد خدم مليكي» في «الابالسة» يوجد موقف مشابه لذلك ، على مستوى علاقات دنيوية بحث الجنرال دروزدوف يحاول ، عندما يكون موجودا بين النهلستيين الذين يعتبرون كلمة «جنرال» نفسها لقبا يستخدم لغرض الذم ، نقول يحاول ان يدافع عن هيبته الجنرالية بنفس تلك الكلمات . وكلا الحالتين تفهمان على ضوء العلاقة الكوميدية .

١٧ ـ حتى من جانب المعاصرين المعروفين بسعة اطلاعهم وتعاطفهم ، من امثال اي. ن. مايكوف .

١٨ ـ «وفجأة ناديت ، لا بواسطة صوتي ، ذلك اني كنت عاجزا عن الحركة ، بل بكل كياني ، ناديت السيد المتحكم بكل ما كان يحدث معي» (المجلد العاشر ، ص ٤٢٨) .

١٩ ـ حول المنابع الصنفية الخاصة بمجموعة المواضيع لـ «اسطورة حول المفتش الاعظم» (تاريخ جينين او الملحد والحكيم» لفولتير . «المسيح في الفاتيكان» فكتور هيجو) انظر دراسات وابحاث ل. ب. جروسمان .

٢٠ ـ لقد تعرض غوغول قبله لتاثير مباشر من جانب الفولكلور الكرنفالي الاوكراييني .

٢١ ـ يتجاوز جريميليسهاوزن اطر عصر النهضة ، ولكن اعماله الابداعية تعكس التاثير العميق والمباشر بالكرنفال بدرجة لا تقل عما هي عليه عند كل من شكسبير و سرفانتس .

٢٢ ـ لا يجوز ، طبعا ، ان ننفي ان درجة ما خاصة من الفتنة تشيع في كل الاشكال المعاصرة للحياة الكرنفالية . يكفي ان نتذكر همنجواي الذي تعتبر اعماله الابداعية مفعمة بالروح الكرنفالي بعمق ، كما انها استوعبت التاثير القوي الذي مارسته عليها الاشكال والاحتفالات المعاصرة ذات الطابع الكرنفالي (خصوصا صراع الثيران) . لقد تمتع همنجواي باذن حساسة تجاه كل ما يجري في الحياة الكرنفالية المعاصرة .

٢٣ ـ ف. م. دوستويفسكي . المجموعة الكاملة للاعمال الفنية . المجلد الثالث عشر ، عام ١٩٣٠ ص ١٥٨ـ١٥٩ .

٢٤ ـ لقد كان غوغول نموذجا بالنسبة الى دوستويفسكي . لقد اتسمت قصته : «قصة حول

خصومة ايفان ايفانوفيتش مع ايفان نيكيفوروفيتش» بنغمة تكافئية بين الضدين على وجه الخصوص .

٢٥ ـ في هذه المرحلة انصرف دوستويفسكي الى كتابة ملحمة هزلية كبيرة لم يكن «حلم العم» الا واحدا من فصولها (استنادا الى تصريحه في واحدة من رسائله) . وحسب علمنا فان دوستويفسكي لم يعد ابدا الى معالجة عمل ادبي (مضحك) وكبير .

٢٦ ـ ان رواية توماس مان «الدكتور فاوست» التي تعكس التاثير العميق بدوستويفسكي ، هي الاخرى مفعمة بالضحك المختزل الذي يعتمد على التكافؤ بين الضدين ، والذي يطفح احيانا الى الخارج خصوصا في قصة الرواية تسيتبلوم . إن توماس مان نفســه وهو يتحدث عن تاريخ تاليفه لهذه الرواية يقول عن هذا الموضوع ما يلي : «لقد كان هنا مزيد من الهزل والمزيد من التصنع (اي سيرة تسيتبلوم م. باختين) ، وبالتالي التهكم من نفسه ذاتها من اجل الا تأخذه الحماسة ـ يجب ان يكون هناك المزيد من كل هذا !» (توماس مان . تاريخ كتابة «الدكتور فاوست» . رواية احدى الروايات . مجمــوعة الاعمــال ، المجلد التاسع ، موسكو ، غـوسليتبزدات ، عـام ١٩٦٠ ، ص ٢٢٤) . ان الضحك المختزل ، خصوصا من النمط الذي يعتمد على المحاكاة الساخرة يعتبر شائعا عموما في جميع اعمال توماس مان . يعترف توماس اعترافا له دلالته ، وهو يقارن اسلوبه باسلوب برونو فرانك : «انه (برونو فرانك . م. باختين)يستعمل اسلوب تسيتبلوم ، القصصي الانساني استعمالا جادا تماما ، وكأنه اسلوبه الشخصي . اما أنا فاعترف ، اذا مـا جرى الحديث عن الاسلوب ، بالمحاكاة الساخرة فقط بوجه خاص» (المصدر نفسه ، ص ٢٣٥) .

من الضروري ان نشير الى ان اعمال توماس مان الابداعية مشبعة بالروح الكرنفالي بعمق . وتتكشف اشاعة الروح الكرنفالي في اكثر اشكاله الخارجية وضوحا ، وذلك في روايته «اعتراف المغامر فيليكس كرول» (هنا تقدم على لسان البروفسور كوكوك حتى في فلسفة كرنفال من نوعها وتكافؤية بين الضدين كرنفالية) .

٢٧ ـ ان الموقف المشبع بالروح الكرنفالي تجاه بطرسبورغ ظهر لاول مرة عند دوستويفسكي في قصة «قلب ضعيف» (١٨٤٧) ، وفيما بعد حصل هذا الموقف على اكثر تطبياقاته تطورا بالمقارنة مع كل اعمال دوستويفسكي المبكرة ، في «احلام بطرسبورغية) مصاغة شعرا ونثرا .

٢٨ ـ ف . م. دوستويفسكي . الرسائل ، المجلد الاول ، موسكو ـ لينينغراد ، غوسيزدات ، عام ١٩٢٨ ، ص ٣٣٣ـ٣٣٤ .

٢٩ ـ ان خلال قضاء الحكم بالاشغال الشاقة ، وخلال اقامة صلات بعيدة عن الكلفة يكون هناك اشخاص من مختلف المراتب ، ممن يصعب عليهم التعامل على قدم المساواة مع الاخرين في ظروف الحياة الاعتيادية .

٣٠ ـ خذ على سبيل المثال ، الامير المعدوم الذي لم يجد في الصباح الباكر من يبادله التحية ، وفي المساء اصبح مليونيرا .

٣١ ـ في رواية «الابالسة» على سبيل المثال يجري تصوير كل الحياة التي يتغلغل اليها الابالسة بوصفها

جحيما كرنفاليا . والرواية مفعمة بعمق ثيمة التتويج ـ والفضح والبهذلة كما انها مليئة بـادعاء الحقوق (خذ على سبيل المثال فضح ستافروجين من جانب فرامانوجكا ، وفكرة بيوتر فيرخوفينسكي بأن يعلنه «ايفان ـ ولي العهد») . تعتبر رواية «الابالسة» مادة مؤاتية جدا لتحليل اشاعة الروح الكرنفالي الظاهرة . وحتى رواية «الاخوة كرامازوف» تعتبر غنية بالمستلزمات الخارجية الخاصة باشاعة الروح الكرنفالي .

٣٢ ـ ايفان كرامازوف يسأل الشيطان خلال محادثته معه :

« ـ ايها البهلول ! وهل سبق لك ان اغويت يوما ما احدا من اولئك الذين يقتاتون على الحشف ، ومضى عليهم سبعة عشر عاما في الصحراء يتعبدون ، حتى غطت الطحالب اجسامهم ؟

« ـ يا عزيزي ، لم افعل شيئا سوى ذلك . انك لتنسى عالما باكمله ، بل عوالم كاملة من اجل ان تلتصق بواحد من هؤلاء ، لانه يعتبر جوهرة لا تقدر بثمن . ان روحا واحدا من هذا النوع تقدر احيانا ببرج كامل من الكواكب . ان لدينا حساباتنا . وان النصر لشيء ثمين ثم أن بينهم والله من لايقل عنك ثقافة وان كنت لا تصدق : انهم يستطيعون ان يصلوا في تأملاتهم الى اعماق سحيقة من الايمان والكفر في آن واحد ، حتى يخيل للمرء احيانا ان الانسان اصبح على قيد شعرة من الانقلاب «راسا على عقب» على حد تعبير الممثل غوربونوف» (المجلد العاشر ص ١٧٤) .

لا بد من الاشارة الى ان محادثة ايفان مع الشيطان مليئة بصور الفضاء الكوني والزمني : «مليون اس اربعة من الكيلومترات المربعة» ، و «بليون سنـة» ، و «ابراج كاملة من الكواكب» الخ . كل هذه المقادير الكونية تمتزج هنا مع عناصر من الحيـاة المعاصرة القريبة منا «الممثل غوربونوف» ومع تفاصيل يومية وبيتية ـ كل ذلك يقترن بعضه عضويا وسط ظروف وعلاقات خاصة بالزمن الكرنفالي .

## هوامش الفصل الخامس

١ ـ ان التصنيف الذي سنقدمه فيما يلي ، الخاص بانماط الكلمة واغراضها ، سوف لن نذكر لهـا امثلة توضيحيـة . وذلك لاننا سنـذكر في المستقبـل امثلة لكـل حـالة منهـا من دوستويفسكي .

٢ ـ لقد كان ب. م. ايخنباوم محقا تماما ، وهو يلاحظ من زاوية اخرى طبعا ، هذه الخاصية للسرد عند تورجنيف : «ان ادخال قاص متخصص ، المبرر من جانب المؤلف ، اصبح شكلا شائعا جدا . وهذا القاص يوكل اليه بمهمة رواية الاحداث . ومع ذلك فغالبا ما كون لهذا الشكل طابع نسبي تماما (مثلما نجد عند موباسان وتورجينيف) وهذا يشير الى حيوية التقاليد نفسها الخاصة بالرواية بوصفه شخصية من نمط خاص في النوفيلل . وفي هذه الحالات فان الرواية ، اما تمهيد الطريق لتبرير ظهور الرواية فهو مجرد توطئة ، اشبه بمقدمة في قطعـة موسيقيـة» (ب. م. ايخينباوم) . الادب لينينغـراد ، دار نشر

«بريبوي» ، ١٩٢٧ ، ص ٢١٧) .

٣ ـ لاول مرة في مقالة «كيف عمل «المعطف» . مجموعة مقالات «الابداع الفني» Poetics (١٩١٩) وبعد ذلك خصوصا في مقالة «اليسكوف والنثر المعاصر» (انظر كتاب «الادب» ، ص ٢١٠ وما بعدها) .

٤ ـ Leo Spritzer. Italiensche Umgangssprache. Leipzig 1922, S. 175, 176.

٥ ـ وفيما يخص الاهتمام بـ «النزعة الشعبية» ( لا على اعتبارها مرتبة اثنوغرافية) فقد كان لمختلف اشكال الحكاية اهمية ضخمة في الاتجاه الرومانتيكي ، الحكاية بوصفها كلمة غيرية التي خضعت لمختلف التأويلات والتي تتسم بدرجة ضعيفة من النزعة الموضوعية . وبالنسبة للاتجاه الكلاسيكي فقد كانت «الكلمة الشعبية» (بمعنى الكلمة الغيرية التشخيصية من الناحية الفردية والنموذجية من الناحية الاجتماعية) كلمة موضوعية صرفا (في الاصناف الوضعية) . ومن كلمات النمط الثالث حظيت باهمية خاصة في الرومانتيكية الرد على لسان المتكلم Icherzahlung المتسم بالجدل الداخلي (خصوصا النمط الاعترافي) .

٦ ـ ان غالبية الاصناف النثرية ، وخصوصا الرواية ذات طابع تركيبي Constructive : تتكون عناصرها من تعبيرات كاملة ، وذلك على الرغم من ان هذه التعبيرات ليست كاملة الحقوق وبالتالي فهي خاضعة للوحدة المونولوجية .

٧ ـ ومن بين جميع الدراسات البيانية اللغوية ـ السوفيتية منها والاجنبية تتميز بوضوح اعمال ف. ف. فينوغرادوف الذي يكشف بالاستناد مادة اولية ضخمة عن كل التنوع المبدئي والنزعة التعددية في اسلوب النثر الفني وعن كل التعقد في موقف المؤلف «صورة المؤلف» في هذا النثر ، وذلك على الرغم من ان ف. ف. فينوغرادوف يقصر ، كما نعتقد قليلا في تقدير اهمية العلاقات الحوارية بين الاساليب الكلامية (نظرا لان هذه العلاقات تقع خارج نطاق علم اللغة) .

٨ ـ نذكر باعتراف توماس مان الذي اقتبسناه وثبتناه في الهامش رقم ٢٦ (الفصل الرابع) ، هذا الاعتراف الذي ينطوي على دلالة كبيرة .

٩ ـ ف. م. دوستويفسكي . الرسائل ، المجلد الاول ص ٨٦ .

١٠ ـ يقدم ڤ. ڤ. ڤينوغرادوف تحليلا رائعا لكلام ماكار ديوشكين بوصفه شخصية اجتماعية محددة ذات طابع متميز Character ، وذلك في كتابه «حول لغة الادب الفني» . موسكو ، غوسليتبزات ، عام ١٩٥٩ ص ٤٧٧ـ٤٩٢ .

١١ ـ ف. م. دوستويفسكي . الرسائل ، المجلد الاول ص ٨١ .

١٢ ـ في الحقيقة ، ان بدايات الحوار الداخلي كانت موجودة حتى عند ديفوشكين .

١٣ ـ كتب دوستويفسكي الى اخيه عندما كان يعمل على تأليف «نيتوچكانيزفانوفا» : «ستقرأ قريبا «نيتوچكا نيزفانوفا» . انها ستكون بمثابة الاعتراف ، مثل غوليادكين ، وان كانت بنغمة اخرى ومن نوع اخر» («الرسائل» المجلد الاول ص ١٠٨) .

١٤ ـ قبل ذلك بقليل فان غوليادكين نفسه قال : «هكذا هي طبيعتك .. الان ستتألق ، ابتهجت ! يا لنفسك المستقيمة !» .

١٥ ـ في « الجريمة والعقاب » يوجد على سبيل المثال ، مثل هذا التكرار الحرفي من جانب سفيدر يجايلوف (مزدوج راسكولنيكوف جزئيا) لكلمات راسكولنيكوف العزيزة جدا على نفسه التي قالها لسونيا ، تكرار مصحوب بالغمز . سنقتبس هذا الكلام كاملا :

«ـ آه منك ! يا لك من انسان شكاك : ـ ضحك سفيدريجايلوف ـ لقد قلت ان هذه النقود فائضة عن حاجتي . حسن ، لمجرد دافع انساني ، فهل يعقل انك ترفض ؟ حقا ، انها لم تكن «قملة» (واشار باصبعه الى تلك الزاوية حيث كانت المتوفاة) كما لو انها كانت عجوزا ، مرابية حسن ، هل توافق ، حسن «ان تموت هي ام لوجين الذي ما يزال يعيش ، بالفعل ويمارس مختلف السفالات ؟» ولو لم اتدخل «لسارت بوليا على سبيل المثال في الطريق ذاته ....»

لقد قال ذلك ووجهه يعبر عن حيلة ما مرحة وغامزة ودون ان يحول نظره عن راسكولنيكوف شحب وجه راسكولنيكوف وشعر بالقشعريرة وهو يسمع اقواله الشخصية التي قالها لسونيا» (المجلد الخامس ص ٤٥٥) .

١٦ ـ ان اشكال وعي اخرى متساوية الحقوق تظهر فقط في الروايات .

١٧ ـ في رواية توماس مان «الدكتور فاوست» اشياء كثيرة تذكرنا بدوستويفسكي خصوصا بنزعة تعدد الاصوات عند دوستويفسكي . ساقتبس مقطعا من وصف واحد من المؤلفات الموسيقية للموسيقار اندريان ليفيركيون ، هذا المقطع القريب جدا من «الفكرة الموسيقية عند تريشاتوف : «اندريان ليفيركيون عظيم جدا في فن جعل المتشابه مختلفا ... كذلك هنا ولكن فنه لم يكن ابدا بهذه العظمة وبهذا العمق وبهذه الدرجة من السرية . ان كل كلمة تنطوي على فكرة (العبور) التحول الى معنى تصوفي وبالتالي التمهيد للتحقق ـ التحول ، وتغيير الهيئة ـ وارد هنا ايضا . الحقيقة ان الكوابيس المهدة يعاد تركيبها تماما في جوقة الاطفال العجيبة هذه ، فيها نجد ترتيبا للموسيقى من نوع اخر تماما ، وايقاعات اخرى ، ولكن لا يوجد في هذه الموسيقى الملائكية ذات الرنين الاخاذ الموسيقى الفضائية ، حتى ولا نوطة واحدة مما يمكن الا تكون مطابقة جدا لما نصادفه في ضحكة الجحيم (توماس مان . الدكتور فاوست ، موسكو ، دار نشر الادب الاجنبي ، عام ١٩٥٩ ، ص ٤٤٠ـ٤٤١) .

١٨ ـ كان بيلينسكي اول من اشار الى هذه الخاصية التي شخصناها في «المزدوج» ولكنه لم يقدم تفسيرا لها .

١٩ ـ انظر : «ف. م. دوستويفسكي . مقالات ومواد» . مجموعة مقالات ، المجلد الاول ص ٢٤١ـ٢٤٢ .

٢٠ ـ المصدر السابق ، ص ٢٨٢ .

٢١ ـ لا وجود لمثل هذا المجال حتى من اجل بناء «المؤلف» لكلام البطل غير المباشر بناء تعميميا .

٢٢ ـ يطرح ف. فينوغرادوف ملاحظات قيمة جدا حول المحاكاة الادبية الساخرة وحول الجدال الادبي في «الناس الفقراء» . انظر : «طريق دوستويفسكي الابداعي» تحرير ن. ل. برودسكي ، لينينغراد ، دار نشر سياتل ، ١٩٢٤ .

٢٣ ـ كل هذه الخصائص البيانية مرتبطة كذلك بالتقاليد الكرنفالية ، وبالضحك المختزل الذي يخص علاقات تكافؤ الضدين .

٢٤ ـ بمثل هذا العنوان كان قد اعلن عن «مذكرات من داخل القبو» اول الامر من جانب دوستويفسكي في مجلة «فريميا» .

٢٥ ـ يعزى هذا الى الخصائص الصنفية لـ «مذكرات من داخل القبو» بوصفها مينيبية هجائية» .

٢٦ ـ ان من شأن هذا الاعتراف ـ في راي دوستويفسكي ، ان يشيع الهدوء في كلمته وان ينقيها .

٢٧ ـ سنشير الى الاستثناءات فيما بعد .

٢٨ ـ علينا ان نتذكر تشخيص بطل «الوادعة» الذي يعطيه دوستويفسكي نفسه في المقدمة : «... مرة يحدث نفسه ، ومرة يبدو عليه وكأنه يخاطب سامعا لا يرى، يخاطب قاضيا ما . اجل هكذا يحدث دائما في الحياة الحقيقية» (المجلد العاشر ص ٣٧٩) .

٢٩ ـ وهذا ما يحزره ميشكين بصدق ايضا : «... اضافة الى انه ، ربما ، لم يفكر بذلك ابدا ، وانما تمنى ذلك حسب ... تمنى لو التقى بالناس لاخر مرة ، كما تمنى لو انه استحق احترامهم وحبهم» (المجلد السادس ص ٤٨٤ـ٤٨٥) .

٣٠ ـ في كتاب «الابداع الفني عند دوستويفسكي» . موسكو ، اكاديمية العلوم الفنية ، ١٩٢٥ . في البداية نشرت المقالة في الجزء الثاني من كتاب «دوستويفسكي . مقالات ومواد» تحرير اي. س. دولينين . موسكو لينينغراد ، دار نشر «ميسل» ١٩٢٤ .

٣١ ـ ليونيد جروسمان . فن الابداع عند دوستويفسكي ، موسكو ١٩٢٥ ، ص ١٦٢ .

٣٢ ـ « وثائق تخص تاريخ الادب والراي العام» ، الاصدار الاول . «ف. م. دوستويفسكي» . موسكو تسينترارفيف ١٩٢٢ ، ص ٣٢ .

٣٣ ـ المصدر السابق ص ٣٣ .

٣٤ ـ المصدر السابق ص ١٥ .

٣٥ ـ « ف. م. دوستويفسكي الرسائل ، المجلد الثالث ، موسكو لينينغراد ، غوسيزدات ، ١٩٣٤ ـ ص ٢٥٦ .

٣٦ ـ لقد فهم اي ب. سكافتيموف في مقالته «التكوين الثيمي لرواية «الابله» فهما صائبا تماما لدور «الاخر» (في موقفه من «الانا») في ترتيب الشخصيات في العمل الادبي يقول سكافيتموف : «يكشف دوستويفسكي حتى في ناستاسيا فيليبوفنا وفي ايبوليت (وحتى في جميع شخصياته الفخورة) عذابات الكآبة والوحدانية التي تعبر عن نفسها من خلال الميل نحو الحب ونحو المشاركة الوجدانية ، وبذلك يكون قد تحكم بالنزعة التي تجعل الانسان عاجزا عن قبول نفسه ذاتها عندما يواجه مزاجه الداخلي الحميم ، وبينما يمتنع عن تفسير مزاجه نراه يتألم ويبحث عن تفسير لذاته واقرار لها في نفس الاخر . ان صورة ماري في قصة الامير ميشكين ، توظف للتطهير عن طريق الغفران» .

اليكم كيف يحدد موقف ناستاسيا فيليبوفنا تجاه ميشكين : « وهكذا فان المؤلف نفسه يكشف عن المعنى الداخلي للتصرفات المتقلبة التي تصدر عن ناستاسيا فيليبوفنا تجاه ميشكين : فبينما نجدها تميل اليه (التعطش للمثل الاعلى ، للحب وللغفران) ، نراها من الناحية الاخرى تحاول تجنبه اما بدافع الاحساس بعدم الجدارة الشخصية (الاحساس بالذنب ، لمهارة الروح) واما

بدافع المكابرة (عجزها عن نسيان نفسها بحيث تقبل الحب والغفران) (انظر : «الطريق الابداعي عند دوستويفسكي» لينينغراد ١٩٢٤ ، ص ١٤٨ و١٥٣) . ان اي. ب. سكافتيموف يبقى ، مع ذلك ضمن حدود برنامج التحليل السايكولوجي الصرف . وهكذا فانه لا يكشف عن المعنى الفني الحقيقي لهذه اللحظة في بناء مجموعة الابطال والحوار .

٣٧ ـ ان صوت ايفان ، هذا يسمع بجلاء منذ البداية حتى من قبل اليوشا . سنورد حواره غير الطويل مع ايفان بعد جريمة القتل . وهذا الحوار شبيه على العموم من حيث بليته بحوارهما الذي سبق لنا ان تناولنا وذلك على الرغم من عدد من الاختلافات الجزئية بين الحوارين .

« ـ هل تذكر (يسأل ايفان . ـ م. باختين) عندما اقتحم دميتري علينا الدار بعد الغداء وضرب والده ، وعندما قلت لك بعد ذلك ونحن في ساحة الدار اني احتفظ لنفسي بـ «الحق في ان تكون لي امنياتي» ـ قل لي ، هل خطر ببالك آنذاك اني كنت اتمنى موت والدي ، ام لا ؟

ـ خطر ببالي ، ـ اجاب اليوشا بصوت خافت .

ـ هكذا كان ، على اي حال ، تماما ، فلم يكن هناك ما يحزر ، ولكن الم يخطر ببالك آنذاك ، اني كنت اتمنى ايضا بحيث «يأكل كريه كريهة اخرى» اي بالضبط من اجل ان يقتل دميتري والده ، وان يتم ذلك باسرع وقت ... واني لا امانع من القيام بما يسهل هذه المهمة !

شحب وجه اليوشا قليلا والتزم الصمت وهو ينظر في عيني اخيه .

ـ تكلم ! ـ هتف إيفان ـ اني اريد بكل كياني ان اعرف ما فكرت به آنذاك . انا اريد الحقيقة ! ـ اخذ نفسه بصعوبة وهو يحدج اليوشا بنظرة طافحة بالشر .

ـ اغفر لي ، ولكني فكرت حتى بذلك ـ همس اليوشا ثم عاد الى صمته دون ان يضيف اي شيء من شأنه ان «يلطف الجو» (المجلد العاشر ، ص ١٣٠ـ١٣١) .

٣٨ ـ « وثائق تخص تاريخ الادب والراي العام» الاصدار الاول ، «ف. م. دوستويفسكي» . موسكو ، تسينترارخيف ، ١٩٢٢ ، ص ٦ .

٣٩ ـ المصدر السابق ، ص ٨ـ٩ .

٤٠ ـ المصدر السابق ، ص ٣٥ . من المفيد هنا مقارنة هذا المكان مع ذلك المقطع الذي سبق ان ذكرنا من رسالة دوستويفسكي الى كوفنير .

٤١ ـ يعتبر في حدود معرفتنا ، خروجا الى المكان والزمان الغامضين Mysterious من زاوية كرنفالية ، حيث تقطع اخر حادثة للعلاقات المتبادلة بين انواع مختلفة من الوعي في روايات دوستويفسكي .

٤٢ ـ هذا فيما اذا لم تمت نفسها «ميتة طبيعية» .

# الفهرست


| | |
|---|---|
| المقدمة . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | ٥ |
| الفصل الأول : رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات في ضوء النقد الأدبي . . . . . . . . . . . . . . . . . . | ٧ |
| الفصل الثاني : البطل وموقف المؤلف تجاه البطل في إبداع دوستويفسكي . . . . . . . . . . . . . . . . | ٦٥ |
| الفصل الثالث : الفكرة عند دوستويفسكي . . . . . . . . . . . . | ١٠٩ |
| الفصل الرابع : الخصائص الصنفية والتكوينية المحورية لأعمال دوستويفسكي . . . . . . . . . . . . . . . . | ١٤٥ |
| الفصل الخامس : أنماط الكلمة النثرية، الكلمة عند دوستويفسكي . . . . . . . . . . . . . . | ٢٦٣ |
| الخاتمة . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | ٣٨٧ |
| الهوامش . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | ٣٩١ |

هذا الكتاب مكرس لقضايا الإبداع الفني عند دوستويفسكي ويتناول أعماله الإبداعية من هذه الزاوية فحسب.

إننا ننظر إلى دوستويفسكي على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني. لقد أوجد، في رأينا، نمطاً جديداً تماماً من التفكير الفني، هذا النمط الذي اصطلحنا عليه بـ «المتعدد الأصوات». لقد عثر هذا النمط من التفكير الفني على تجسيده في روايات دوستويفسكي إلا أن أهميته تجاوزت حدود الإبداع الروائي لتمس عدداً من المبادئ الأساسية للجمالية الأوربية. هنا يحق لنا القول بأن دوستويفسكي خلق ما يمكن اعتباره نموذجاً فنياً جديداً لعالم الرّواية، هذا الذي تعرضت فيه العديد من الملامح الأساسية للشكل الفني القديم إلى تغيرات جذرية. إن مهمة الدراسة التي يجدها القارئ بين يديه تكمن في الكشف عن النزعة التجديدية الأساسية عند دوستويفسكي، وذلك باللجوء إلى طرق التحليل الأدبي تحليلاً نظرياً.

ميخائيل باختين

56 درهماً



الموزع الوحيد في المملكة المغربية
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
( سوشبريس ) ـ الدار البيضاء